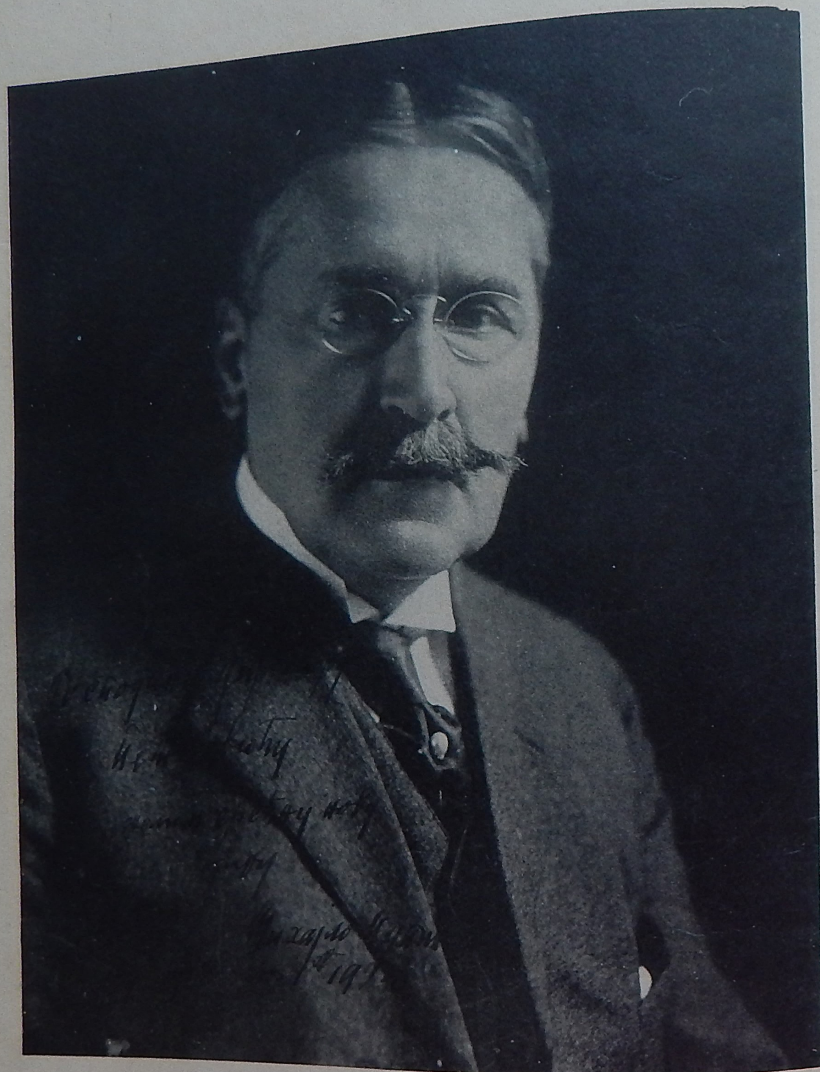


НАРОДНИ МУЗЕЈ У БЕОГРАДУ
СРПСКИ СПОМЕНИЦИ IV.

Dr. ВЛАД. Р. ПЕТКОВИЋ
И АРХ. ЖАРКО ТАТИЋ

# МАНАСТИР КАЛЕНИЋ

:-: L'église de Kalenić :-:

par

Vlad. R. Petković et Žarko Tatić

1926.
СВЕТЛОТИСАЧКИ ЗАВОД „СВЕТЛОТИСАК"
ВРШАЦ.

# ПРЕДГОВОР.

Манастир Каленић, као један од угледнијих манастира наших, привлачио је одувек интерес повесничара и археолога. Српско Учено Друштво, Српска Краљевска Академија, Српски Народни Музеј, српски и страни (руски, француски, и румунски) научници проучавали су га и снимали. Још 1914. год. С. К. Академија спремила је била један албум слика, у коме су биле заступљене и репродукције пластичне декорације и фресака Каленића. Тај албум, драгоцен по материјалу, који садржи, сада стоји потпуно одстрањен од јавности. Данас, када се црква у Каленићу налази пред рестаурацијом, постала је сасвим актуелна једна монографија о Каленићу. И други разлози, научни и национални, ишли би у прилог публиковању уметничкога блага, које се крије у цркви Каленићској. Једна опсежна расправа о Каленићу несумњиво ће побудити и већи интерес за албум С. К. Академије, када буде предан јавности.

Ове побуде руководиле су Управу Нар. Музеја, да изда једну публикацију, посвећену манастиру Каленићу.

Слика великога добротвора Нар. Музеја г. Д-р Мих. Пупина, професора Колумбија Универзитета у Њујорку, која стоји на челу ове монографије, приказује „ктитора“, који је омогућио, да се она „сагради“. На тај начин црква у Каленићу постала је, у слици и у речи, доступна целоме свету.

Децембра 1926.
у Београду.

Др. Влад. Р. Петковић,
управник Нар. Музеја.

I.

# ХРОНОЛОГИЈА.

Др. Влад. Р. Петковић.

Монашком животу из доба кнеза Лазара, деспота Стевана и деспота Ђурђа нарочиту боју дају подвизи многобројних аскета и пустињака. На све стране пуно је суморних фигура, за које овоземаљски свет има само скучен видокруг једне мрачне пештере. И као блистава палата у средини бедних кровињара уздисале су се сјајне цркве поред тамних пећина, настањених скрушеним усамљеницима. Из мрака, који укрива грешну земљу, улази се у светле дворнице, које представљају небо. Свуда унаоколо природа је развила све своје чари, и једна богомоља купа се у атмосфери зрака и лепоте. И црква манастира Каленића је једна од китњастих цркава, која се налази у једноме дивноме пределу, пуноме сунца и ваздуха.

Прошлост манастира Каленића врло је мрачна. Помени о њему почињу тек у 18. веку. Није се сачувао никакав запис, који би спомињао овај манастир пре 18. века. Због тога се данас не може са много поузданости утврдити година његова постанка, нити се може сасвим поуздано рећи, ко га је сазидао. Традиција вели, да је манастир подигао деспот Стеван, син кнеза Лазара (1389—1427.) Троношки летописац у својој забелешци из 1791. године означава деспота Стевана ктитором ове цркве.[1]) Лик деспота Стевана насликан је на северноме зиду нартекса. Ну поред њега насликана је и једна властелинска породица од три члана. Пошто су баш на томе месту у зиду провађена два отвора за прозоре, ликови две фигуре ближе деспоту (чији се лик налази сасвим на крају севернога зида на источној страни његовој) скоро су сасвим уништени. Пропали су и натписи, који су обележавали њихова имена. Једино се сачувао (јако оштећен) лик треће фигуре, насликан на западноме крају севернога зида. Он представља једнога младога властелина, који је обележен као „Петар, брат Богданов“. Испод лика деспота Стевана налази се угребан један запис из године 1767. (или 1760.[2]), који нам помаже, да дознамо имена представљених личности. То су поред Петра његов брат Богдан „протодовијар“ и супруга Богданова Милица „протодовијарица“. Овај запис вели да је храму био ктитор деспот Стеван Лазаревић, али се као ктитор обележава и Петар „брат протодовијаров“. Ликови су поређани тако, да се лик Милице налази у средини. Ликови ове властелинске породице насликани су у профилу, док је деспот Стеван насликан en face. Њему су окренуте све три фигуре и пружиле су руке према њему, док је он, по свој прилици, у десној руци својој држао цркву.

Присуство ликова једне властелинске породице поред лика деспота Стевана није случајно. Оно упућује на то, да управо међу фигурама из ове породице ваља тражити правога ктитора манастира. У томе погледу веома је поучан случај у манастиру Руденици. И тамо је насликан деспот Стеван (заједно са братом Вуком) са црквом у руци, а поред њега неки властелин Вукашин, са женом Вукосавом, који су представљени у профилу, окренути према деспоту. Ну један натпис поред лика властелинке Вукосаве назива њу изречно „ктиторица“. У Каленићу је међу трима фигурама, које се имају узети у обзир, несумњиво најзначајнија фигура Богдана. То се види већ из тога, што се овде Петар истиче само као „брат Богданов“. Прави оснивач манастира је, без сумње, Богдан, на чијој је баштини подигнута црква. Успомена на њ остала је, по свему судећи, у имену села „Богдања“, које се некад налазило на имању манастира Каленића. Сада се ту налазе виногради манастира Љубостиње. Године 1405. спомиње се „логофет“ Богдан, који се потписао на једној листини, издатој у граду Борчу[3]). Из исте године има се спомен и о челнику Петру[4]) (кад се деспот женио) у једном писму,

1) Гласник Српског Ученог Друштва V. стр. 98.
2) Др. Влад. Р. Петковић, Старине. стр. 50.
3) Miklosich. Monumenta Serbica стр. 269.
4) Споменик С. К. Академије XI. стр. 50.

којим се утврђује исплата закупа царине Рудничке и Побрешке. Писмо је писано 12. септембра у Расини. Још године 1399. потписао се на једном оваквом писму (тиче се исплате закупа царине Рудничке и Шетоњске) као сведок „двородржица и ћефалија" Петар Бољадиновић[1]). Писмо је писано у Крушевцу. Вероватно је то исти „ћефалија" Петар Руднички, који се као сведок потписао на једном оваквом писму (у потврду да је исплаћен закуп царине Рудничке) 23. маја 1402. године[2]). Писмо је писано у Новом Брду. Исте године 1402. 15. марта послато је у Дубровник писмо са потврдом плаћенога закупа царине по човеку кнеза Стевана, брата му Вука и кнегиње Милице (госпође Евгеније) Богдану[3]).

Врло је тешко идентификовати овога Богдана из Каленића, који је, несумњиво, оснивач манастира. Његова жена Милица и брат му Петар насликани су ту као чланови породице.

Ну осим ових правих ктитора и владаоци су били индиректни ктитори појединих манастира. Они су овоме или ономе манастиру даривали повеље, у којима су били записани најразноврснији прилози манастиру и нарочите повластице селима, дарованим цркви. Утврђујући појединим црквама дотична имања и дајући извесне повластице манастирскоме људству и манастирским добрима, владаоци су постајали ктитори дотичних цркава. У томе смислу има се разумети и ктиторство деспота Стевана Каленићу. За то и он фигурира овде међу ктиторима.

Не може се поуздано утврдити ни година подизања манастира и цркве. Полазну тачку за датирање цркве могао би донекле дати лик деспота Стевана у цркви. Он ту изгледа још млад и мучно би му се могло дати више од тридесет до тридесет и пет година. Он, шта више, изгледа млађи него на слици у Руденици. На слици у Манасији он је већ далеко старији. Ако је деспот Стеван на слици у Раваници (1381. године) могао имати осам година, он је 1409/10. године, из које је Руденица, имао нешто више од тридесет и пет. Толико би му се, од прилике, могло дати и према слици, насликаној у цркви Руденице. Ну у Каленићу он изгледа нешто млађи. Година 1407., која се поред године 1413.[4]) обележава као година постања манастира (према сачуваној усменој традицији), најподесније би се слагала са годинама старости, које би се деспоту могле дати на његову салику у Каленићу. Црква би се и својом архитектуром могла врло згодно замислити између Љубостиње и Руденице.

Манастир је, поуздано, добио име по месту, на коме је подигнут. Није необична појава, да поједини локалитети носе особена имена људи. Место „Калиник" или „Каленик" спомиње се више пута и у средњем веку. Тако је манастир Трескавац имао један метох који се налази „оу Калиницѣ".[5])

О судбини манастира и његове цркве, посвећене Ваведењу Богородичину, ништа нам није познато све до 18. века. Изгледа по свему, да је црква била срећно пребродила тешке дане, који су са пропашћу српске државе настали били за српске црквене грађевине. Манастир се налазио одстрањен од главних комуникационих линија и могао је бити поштеђен од већих непријатељских инвазија, којима је Раваница тако често била изложена у 15. веку и доцније.

Крајем 17. века манастир је, несумњиво, запустео. За време војне између Турске и Аустрије Турци попалише и поплениште манастире у Србији. Кад је у пролеће 1690. године патријар Арсеније Чарнојевић оставио Србију и побегао у Аустрију, манастири запустеше, јер су монаси били принуђени оставити своје свете обитељи и, понесавши са собом црквене драгоцености, придружујући се патријарху Арсенију, склањати се под окриље Аустрије. Тада је и манастир Каленић остао пуст.

Изгледа по свему, да су почетком 18. века у Каленић дошли неки монаси из манастира Мораче и обновили га.[6]) Из појединих очуваних писаних спомена види се, да су се између Мораче и манастира у области Мораве одржавале свезе у 18. веку. И у манастиру Манасији спомињу се калуђери Морачани у то време. Село Прњавор код Каленића основаше управо рођаци монаха из Мораче, који почетком 18. века обновише

1) М. Пуцич. Споменици српски. Београд, 1858. II. стр. 44. Упор. примедбу К. Јиречека у Споменику С. К. А. XI. стр. 103.
2) Споменик С. К. А. XI. стр. 48.
3) Ibidem.
4) Вели се, да је у јабуци, на којој почива крст централнога кубета, била нађена хартија, на којој је у најкраћим потезима била написана повесница манастира Каленића. Ту је као година оснивања била забележена година 1413.
5) С. Новаковић. Законски споменици срп. држава Ср. века стр. 667. (повеља Душанова из 1335. год.) Сада село Каленик код Флорине.
6) М. Ђ. Милићевић, Манастир Каленић. 1897. стр. 10.



манастир Каленић. Ови монаси беху довели из свога краја две куће својих саплеменика и населише их на манастирској земљи. Те две куће су се у току времена размножилле[1]) и данас њихни потомци образују читаво једно село. Монаси из Мораче беху донели са собом и црквене књиге и друге црквене утвари, потребне за богослужење. Они заједно са народом насташе, да се подигну и ћелије око цркве. Имена ових монаха била су: Теодосије, Данило, Дионисије и Јоаникије[2]). За овог последњег се вели, да је тада обновио и манастир Каменац, метох Каленића (код села Честина у Гружи.[3])

Први писан спомен о манастиру Каленићу имамо из године 1736. Те године 7. марта испитивао је у манастиру Каленићу синђел митрополита београдског Андреј Јоакимовић свештеника села Бачине, Дамјана (који је био родом из Никшића и учио се књизи у манастиру Шудикови.[4]) Свештенику је наређено том приликом, да често служи литургију у Каленићу, пошто у Бачини није било цркве Године 1743. осветио је патријарх Арсеније IV. антиминс овога манастира.[5]) У Каленаћу се налазило и једно кандило, донето са друге стране овде, на коме је натпис из 1744. године. Из натписа се види, да је кандило припадало некој цркви, посвећеној Благовештењу и да је било у свези са неким игуманом Мојсејом.[6]) Године 1759. јеромонах из Каленића Атанасије (пострижник Морачки) приложи цркви манастира Каленића минеје за октобар и новембар.[7]) Тада је игуман у манастиру био Василије.

Године 1766. извршена је рестаурација манастира трудом игумана Василија и помоћу извесних ктитора и приложника.[8]) Том приликом су подигнуте ћелије, а несумњиво су извршене и извесне преправке на цркви. Игуман Василије много се заузимао за манастир. Њега 1768. година убише Турци у селу Богдању.[9]) Његов наследник као игуман био је синовац му Јосиф Вукашиновић.[10]) За време овога игумана обновљен је стари манастир Ивковић, који постаде метох Каленића.[11]) Сачувана је из године 1785. синђелија митрополита београдског Дионисија Половића јеромонаху Јоаникију Кирићу, пострижнику манастира Каленића.[12])

За време рата између Аустријанаца и Турака 1788—1791. године монаси манастира Каленића беху се јако експонирали против Турака. Јеромонах Спиридон Вујановић из Каленића примао је у манастир аустриске шпионе и поверенике и спроводио их и водио по земљи са писменим документима изданим од самога манастира.[13]) Он је аустриске официре сакривао у манастиру. Игуман Каленића Јосиф Вукашиновић обавештавао је Аустријанце о појединим важним догађајима.[14]) Познати Коча Анђелковић, који се беше истакао на чело покрета Срба за време овога рата између Турака и Аустријанаца, а по коме је овај покрет добио име Кочина Крајина, беше узео за писара монаха Исаију Херцеговца из Каленића, који је као „барјактар" Коче капетана ушао и у песму.[15])

Када је покрет Кочин несрећно прошао, братство Каленића дошло је у врло непријатну ситуацију. 1788. године Турци запалише манастир,[16]) а братство манастирско са игуманом Јосифом Вукашиновићем пређе преко Саве, поневши црквене драгоцености и ствари и дође у Фрушку Гору у манастир Хопово.[17]) 4. маја 1788. године писао је карловачки митрополит Мојсеј Путник игуману Хопова Василију, да су из манастира Каленића пребегли игуман Јосиф са старцем Спиридоном Вујановићем и са три дечака; да су ови велике услуге учинили аустријском двору, због чега су му нарочито препоручени. Он шаље у Хопово старца Спиридона са три дечака, да им се уступи једна ћелија, да им се обезбеди исхрана и укаже љубазан пријем, а игуман Јосиф има намеру, да се убрзо врати у Каленић.[18]) Истом игуману из митрополитске конзисторије у Карловцима писано је 11. октобра 1790. пошто су пребегли монаси манастира Каленића донели у Хопово на чување своје манастирске ствари, а и они сами желе да живе у Хопову, то се препоручује игуману, да прими јеромонаха манастира Каленића Леонтија Црепулића; да му уступи ћелију за становање и да га храни, док се и игуман његов

1) Ibidem.
2) Ibidem.
3) Ibidem.
4) Д. Руварац. Митрополија београдска око 1735. год. (у Споменику С. К. Академије XLII. стр. 191.)
5) Српски Сион 1906. стр. 242.
6) М. Ђ. Милићевић о. с. стр. 50.
7) Ibidem стр. 48, 49.
8) Љ. Стојановић. Стари српски записи и натписи II, 3281.
9) М. Ђ. Милићевић. о. с. стр. 12.
10) Ibidem стр. 13.
11) Ibidem.
12) Српски Сион, 1906. стр. 257.
13) Драг. М. Павловић, Србија за време последњег аустриско-турског рата (1788—1791.) стр. 11.
14) Драг. М. Павловић, Прилог историји Кочине Крајине стр. 121.
15) М. Ђ. Милићевић, о. с. стр. 13. Види примедбу Д. Р. у С. Сиону 1904. стр. 114.
16) Ibidem стр. 14.
17) Српски Сион, 1906. стр. 238.
18) Ibidem.

не врати и док се о њихову даљем пребивању друкчије не нареди (пошто игуман није показивао воље да прима Леонтија и остало братство у свој манастир.[1]) 12. новембра 1790. године достављена је истом игуману конзисториска одлука, да понова прими у Хопово јеромонаха Јоаникија Милутиновића из манастира Каленића, који је по одлуци митрополита Мојсеја Путника са осталим братством својим био намештен у Хопову, па је после постао војни капетан код српскога фрајкора. Ну како је фрајкор распуштен, његова капетанска служба престала је. Он се још не може вратити у Каленић, па за то се поново упућује у Хопово.[2]) 30. јуна 1791. године писао је митрополит карловачки Стефан Стратимировић истом игуману Хоповском, да упути у Карловце јеромонахе Јоаникија (Кирића, Кириловића), Јосифа Вукашиновића и Спиридона Вујановића, који се сада налазе у Хопову, ради саопштења царске одлуке на њихову представку учињену цару.[3]) У списку пребеглих свештеника и калуђера, који је по наредби Илирске Дворске Канцеларије од 8. новембра 1791. године састављен, спомиње се и Остоја Кировић из манастира Каленића (живи у селу Јакову), који је непрестано служио код фрајкора и који је означен као способан за пароха.[4]) Помињу се и јеромонаси из Каленића; Јанићије Кировић, Јосиф Вукашиновић и Спиридон Вујановић, који се налазе у Хопову.[5]) Ови јеромонаси саслушани су 13. јула 1791. год. од карловачке конзисторије у погледу њихових заслуга за Аустрију, пошто они заједно са избеглим монасима из других манастира у Србији беху 18. јуна 1791. године поднели молбу цару, да им се укаже новчана помоћ и тако олакша њихов бедан живот.[6]) Том приликом јеромонах манастира Каленића Спиридон Вујановић изјавио је, како је он не само послате аустријске извиђаче са својим монасима проводио по околини, него им је при одласку издавао и уверење, потврђено манастирским печатом, да су били у манастиру, а кад је војсци нестало олова, он је дао шездесет ока манастирског калајног посуђа.[7]) И остала два јеромонаха изјавише исто. По списку пребеглих из Србије калуђера од 29. фебруара 1792. године у Хопову су се тада још налазили јеромонаси Каленића Спиридон Вујановић и Јанићије Ћириловић, док се јеромонах Јосиф Вукашиновић налазио у манастиру Јаску.[8])

Године 1793. фебруара 28. наредио је митрополит карловачки С. Стратимировић игуману Хопова Самуилу, да начини инвентар ствари пренетих из манастира Каленића[9]) 5. марта исте године написан је инвентар ствари, пренетих у Хопово од јеромонаха Спиридона Вујановића и Јоаникија Кириловића, пострижника манастира Каленића[10]) 30. децембра 1794. године наредио је митрополит карловачки Стратимировић игуману Хоповском Самуилу да према споменутом инвентару преда ствари пуномоћницима манастира Каленића у присуству једнога официра[11]) 3. марта 1795. игуман Каленићски јеромонах Јосиф Вукашиновић примио је ове ствари. Оне су те године пренете у Каленић. Јеромонаху Јоаникију Кириловићу поклоњене су 15. јануара 1795. године олтарске двери из цркве Св. Теодора према уверењу кнеза Иришког Лазара Ракића.[12]) Врло је вероватно, да су се калуђери Каленићски те 1795. године вратили у свој манастир у Србији. Манастир је убрзо оправљен и наново је процветао.[13]) Тада монаси Каленићски уз припомоћ народа обновише и стари манастир Орашје у Темнићу.[14])

Године 1806. призидана је уз западну фасаду цркве припрата.[15]) Кара-Ђорђе посети Каленић 1811. године.[16]) Године 1814. у манастиру беше игуман Нићифор, родом из Баната, који је био слеп у једно око, ну био је и поред тога чувен као краснописац и као иконописац. Народ је долазио њему, да му по штогод прочита и напише. Због тога је навукао сумњу Турака на себе за време Хаџи-Продановe буне. Из страха од Турака он преда ватри све старе повеље, берате, писма и рукописне књиге, којих је било у манастиру. Ну Турци га и поред тога одведу у Београд и баце у тамницу. Он је посечен 14. јануара 1815. године.[17])

За време устанка кнеза Милоша 1815. године учини се кнезу због подизања духа у народу пробитачно, да се у Србију пренесу мошти Светога Краља Стефана Првовенчанога, које су се тада налазиле у манастиру Фенеку.[18]) Манастир Каленић учини се као веома подесан, будући беше склоњен, да прими мошти разглашенога

1) Ibidem.
2) Ibidem стр. 240.
3) Ibidem.
4) Ibidem.
5) Српски Сион, 1902. стр. 113.
6) Ibidem стр. 114.
7) Ibidem.
8) Ibidem.
9) Ibidem.
10) Ibidem стр. 115.
11) Српски Сион 1906. стр. 240.
12) Ibidem стр 241-243.
13) Ibidem стр. 241.
14) Ibidem.
15) М. Ђ. Милићевић о. с. стр. 14.
16) Ibidem стр. 12. Љ. Стојановић о. с. V. 9300.
17) М. Ђ. Милићевић, о. с. стр. 14-15.
18) Сима Милутиновић, Историја Србије итд. 1883. стр. 241.



светитеља. 28. децембра 1815. године мошти Светога Краља пренете су у Каленић. Са њима беху дошли и монаси Студенички.[1]) Братство Студеничко живело је у Каленићу све до 1839. године, држећи одвојено своју имовину. Ове године монаси Каленићски саградише у Студеници ћелије на два боја и тада је Свети Краљ пренесен у Студеницу. Архимандрит Василије, који са осталим братством студеничким беше приликом преноса тела Првовенчанога Краља дошао у Каленић, умро је 1816. године[2]) и сахрањен је поред олтара Каленићске цркве. Године 1817. би постављен за архимандрита познати Самуило Јаковљевић и том приликом митрополит београдски Агатангел беше придао 17 села Каленићу.[3]) На скупштини, која је 6. новембра 1817. године држана у Београду и на којој је кнез Милош утврђен за наследнога кнеза Србије, био је и архимандрит Самуило, чији се потпис међу осталим потписима налази на адреси упућеној том приликом кнезу Милошу.[4]) Године 1818. кнез Милош је први пут походио манастир Каленић и тада је учинио извесне прилоге цркви.[5]) У депутацији, која је 1820. године ишла у Цариград, да од Порте изиште извесне концесије, налазио се и старешина Каленића архимандрит Самуило, који је и умро у Цариграду 14. августа 1824. год.[6])

Године 1820. отворена је у манастиру Каленићу школа, у којој је у прво време учитељ био ђакон Максим Савић, потоњи епископ шабачки.[7]) Године 1822. кнез Милош беше по други пут посетио Каленић,[8]) 1823. обнови цркву, а 1824. подиже конак на три спрата.[9]) Ове последње године неки Марко приложи појас цркви Каленићској.[10]) 1825. године спомиње се настојатељ манастира Каленића Пајсеј.[11]) Он је у истоме звању био и 1826. год., када се 26., 27., и 28. августа овде бавио Јоаким Вујић,[12]) а умро је у Каленићу 4. јануара 1838. год.[13]) Године 1826. јеромонах из овога манастира Макарије записао се на једној књизи манастира Благовештења испод Каблара.[14]) На адреси упућеној 17. јануара 1827. године кнезу Милошу са скупштине, држане у Крагујевцу, потписао се и игуман Каленића Пајсије Раденковић.[15]) Године 1828. приложи цркви Каленићској један крст Сима Паштрмац, буљубаша.[16]) Године 1830. приложене су звездице Каленићу.[17])

Године 1835. долазили су у Каленић млади кнежеви, синови кнеза Милоша, Милан и Михаило, да се поклоне моштима Светога Краља.[18]) Године 1836. бавила се у манастиру Каленићу једна комисија, одређена по наређењу кнеза Милоша, да попише манастир и цркву.[19]) 1839. године постављен је овде за архимандрита Максим Савић, који је исте године (4. јуна) изабран и посвећен за епископа шабачког.[20]) Кад је 2. септембра 1842. године Народна Скупштина извикала за кнеза Србије Александра, сина Кара-Ђорђева, епископу Максиму одузета је управа епархијом (као присталици Обреновића), а он је био прво заточен у Студеници, па је по том преведен у Каленић.[21]) Из године 1845. 7. августа био је један натпис споља на негдашњем нартексу цркве Каленићске, на коме је записано име „архијереја шабачког" Максима Савића.[22]) Године 1844. јануара 4. убијен је у својој соби у конаку манастира Каленића епископ Максим и био је сахрањен у спољашњем нартексу цркве.[23]) Тада је игуман у манастиру био Макарије Јеремић, који је после убиства епископа Максима, као бунтовник, отеран у кулу.[24])

Године 1845. српска влада препокри и оправи манастир Каленић.[25]) Године 1846. долазио је у посету манастиру Каленићу кнез Александар Карађорђевић.[26]) Тада је у манастиру био игуман Јанићије Нешковић, који се беше учио књизи у Каленићу и 1847. год. постављен је за архимандрита у Каленић. Године 1849. посвећен је за епископа.[27]) Несумњиво је тада Каленић сматран за један од најугледнијих манастира, када се из његова братства рекрутовали епископи.

Из овога кратког прегледа догађаја, који су у вези са манастиром Каленићем, види се, да је Каленић играо значајну улогу у националним покретима српскога народа. Он није остао само дом вере, већ је био и расадник националних идеја, а својом школом и огњиште просвете. Својом прошлошћу Каленић пружа светлу слику једнога манастира од велика угледа.

1) М. Ђ. Милићевић, о. с. стр. 15.
2) Ibidem стр. 22., Љ. Стојановић о. с. V. 9059.
3) М. Ђ. Милићевић о. с. стр. 22.
4) Споменик С. К. Академије XXXI. стр. 153 и 155.
5) М. Ђ. Милићевић о. с. стр. 22.
6) Ibidem стр. 23.
7) Ibidem стр. 15.
8) Ibidem стр. 24.
9) Ibidem.
10) Љ. Стојановић о. с. II. 4038, 4039.
11) Ibidem II. 4044.
12) J. Вујић, Путешествије (С. К. Задруга 1901., књига 66.) стр. 147. — 161.
13) М. Ђ. Милићевић о. с. стр. 33.
14) Љ. Стојановић о. с. V. 9165.
15) Споменик С. К. Академије XXXI. стр. 161.
16) Љ. Стојановић, о. с. II. 4062.
17) Ibidem II 4071.
18) М. Ђ. Милићевић о. с. стр 26.
19) Ibidem стр. 16, 17.
20) Љ. Стојановић о. с. II. 4138.
21) М. Ђ. Милићевић о. с. стр. 39.
22) В. Р. Петковић Старине 1923 стр. 50.
23) М Ђ Милићевић о. с. стр 40-43.
24) Ibidem стр 41.
25) Ibidem стр. 17.
26) Ibidem.
27) Ibidem стр. 44., 45.

# HISTOIRE.

Suivant la tradition, le monastère de Kalenić a ete bati par le despote Stefan (1389-1427) dont le potrait se trouve dans le nartbex de l' église Outre Stefan, une famille noble y est répresentée: sa femme Milica et Bogdan, son frère Petar (les dex premiers sont presque entièrement effacés). Le veritable fondateur est sans aucum doute ce Bogdan, sur le domaine duquel fut balie l' église du monastère. Le village de Bogdanje, qui étai autrefois en propriété de Kalenić, a conservé le souvenir de ce seigneur. En 1405. est mentionné le logothbéte Bogdan, ainsi que le „čelnik" Petar. Le despote Stefan était le patron indirect, qui avait accordé au monastére divers dons et privilèges. Le portrait, qui se trouve à Kalenić, représente le despote encore jeune. Il ne porte pas plus de trente á trente- cinq ans.

L' année 1407. qui, avec l' année 1413. est considérée comme celle de la fondation de Kalenić, est celle qui s' accordrait le mieux avec l' àge que peut avoir le despote sur ce portrait. Aussi bien, d' après son architecture, l' église se situe - t - elle avec beaucoup de probabilité a l' époque intermédiaire entre Ljubostinja (avant 1405.) et Rudenica (1410).

Le nom du Monastére vient certrainement du lieu oú il se trouve. Ce lieu, Kalinik, est mentionné à plusieurs reprises dés le Moyen-age.

Oú' n' a conservé aucun t'emoignage écrit relatif à ce monastère qui soit antérieur au XVIII siècle.

Il semble avoir traversé sans accident la crise qui s' abattit sur les églises orthodoxes dans la seconde moitié du XV. siecle. En 1690. au printemps, le patriarche Arsenije Čarnojević avait quitté la Serbie, et dans tout le pays les monastères avaint été alors abandonnés, les moines étant obligés de se refugier en Autriche. Kalenić fut egalement abandonné à cette époque.

Au début du XVIII-siècle, des moines venus du monastère de Morača, au Monténégro, s' établirent au monastére de Kalenić et le restaurèrent. Le 7 mars 1736. se trouve de passage a Kalenić le synkelos du metropolite de Belgrade, Andrej, et nous avons de son séjours un témoignage écrit qui est le premier que nous posséticns en général sur Kalenić. En 1766. le monastère fut partiellement reconstruit. Pendant la guerre austroturque, de 1788. à 1791. les moines de Kalenić avaient pris une part active à la lutte, en faveur des Autrichiens, aussi se trouvèrent ils dans une situation très difficile aprés la victoire des Turcs. Ces derniers incendièrent le monastére en 1788. et l' igoumen (abbé) Josiph Vukašinović s' enfuit avec toute la congrégation dans le Srem, oú il se réfugia au monastère de Hopovo. Les moines de Kalenić ne reviurent en Serbie dans leur monastère, qu' en 1795. En 1815. les reliques du roi Saint Stefan Prvovenčani (Premier couronné) qui se trovaient au monastère de Fenek, dans le Srem, furent transportées à Kalenić, oú elles restérent jusqu' en 1839. date de leur transfert au monastère de Studenica. Kalenić devient un couvent important auquel s' interessent le prince Miloš Obrenović (1818, 1822, 1823, 1824) et Alexandre Karadjordjević (1846). Un de ses archimandrites, Samuil, fait partie de la députation qui, en 1820. se rend à Constantinople en mission diplomatique auprés du sultan. La méme est ouverte a Kalenić une école qui, au debut, a pour instituteur le diacre, Maxim Savić, plus tard évéque de Šabac. L' évéque de Žiča, Janićije (sacré en 1849) avait, auparavant, été archimandrite du couvent de Kalenić. Ce couvent a, aujour'hui encore, une grande importance.

# АРХИТЕКТУРА.

— арх. ЖАРКО ТАТИЋ. —

Била је увек једна од првих брига племенитих ктитора, средњевековних српских краљева, да за свој манастир, који намере зидати, нађу место што лепше по своме природном положају а што удаљеније од људских насеља. Деспот Стеван Високи, ктитор манастира Каленића, заиста није могао изабрати место боље и погодније него што га је изабрао. Каленић лежи на самоме завршетку питоме клисуре кроз коју протиче Каленићска Река у сред питомога Левча, у пределу богатоме и пуном мирисне шуме, у котлини куда оштри ветрови не могу да досегну а на земљишту и ако не каменитом а оно здравом и оцедном.

## Основа, распоред сводних и кровних површина.

Конструктер основе Каленића имао је пред собом скоро потпуно разрађен тип схеме основе, коју је и сам био изабрао за своје дело: имао је пред собом и Лазарицу и Велуће и друге. Но то му ипак није сметало да своју основу разреди и усаврши тако, да тек она може, с потпуним правом, да служи као углед и образац.



сл. 1. Манастир Каленић.

Основа Каленића (сл. 2) представља нам тробродну базилику са уписаним крстом и са слепим бочним бродовима. Припрата је потпуно везана за цркву и конструктивно и по замисли: она је дакле рађена и замишљена једновремено са црквом.

Припрата је правоугаоног облика са краћим странама према северу и југу. Тад правоугаони облик није био сметња, да она буде пресведена једном полулоптом која виси на пандантифима. У слици правоугаоника уцртан је био један квадрат, којега образују четири лука, од којих су источни и западни скоро декоративни, и висе на скривеним конзолама, док се северни и јужни продужују у сводове истога распона и исте висине, те тако савлађују разлику између краћих и дужих страна правоугаоника који оцртава основа. Луци пак који формирају квадрат не примају пандантифе директно, т. ј. концентрично, (сл. 3), већ су знатно издигнути. Пандантифи су описани тачним полукругом и они примају на себе један јако кратки и слепи округли тамбур, који би на фасади одговарао осмоугаономе делу тамбура кубета, преко кога је већ разапета полулопта — свод малога кубета.

Припрата и црква и ако једновремено замишљене и зидане, не чине у унутрашњости један и јединствени простор, већ су међу собом одељене зидом, који је пробијен једним поширoким вратима.

Присуством шест јаких пиластара (на западноме зиду лук се опире о пуни зид) црква је подељена у три брода (сл. 2). Но, од та три брода само је средњи, главни брод употребљив јер, пошто су пиластри, који деле бродове, прислоњени уза зидове, бочних бродова у ствари и нема: они се за употребу своде на обичне правоугаоне нише, чије су дубине равне дебљини пиластара. Зато пак, ова се три брода манифестују јасно тек у сводовима и крововима. Између четири средишња пиластра разапети су на све стране луци (сл. 3. 4), чије се површине потрбушина равнају (код источног и западног) са сводовима, који се продужују до зидова припрате, односно до олтарне абсиде. Између себе, пиластри су у правцу главне осовине пресведени сегментним луцима, који још и задиру у главне сводове. Ова појава задирања лукова бочних бродова у главне сводове, јединствена је у српској архитектури; исто тако и употреба сегментних лукова на томе месту и код те функције није обична. Обе ове појаве, и задирање лукова у сводове и употребе сегментасних лукова за пресвођење између пиластара, дакле у главној конструкцији, изазване су тиме, што су венци — капители који на пиластрима примају главне сводове, односно лукове, били постављени и сувише високо; тако ни сводови немају свога надвишења, већ су им центри у равни горње ивице капитела.

Главни простор у цркви, наос, проширен је додатком полукружних бочних абсида, које се с поља показују као петостране. Олтарна абсида је такође с поља петострана а унутра полукружна. С поља, њено је испадање јаче него код бочних абсида.

Ђаконикон и протосис усечени су у крајњим, источним пиластрима поред саме олтарне абсиде и у основи имају облик скоро три четврти круга, па тако задиру и у суседне зидове. Ово задирање није обично и дошло је ради добивања веће површине тих двеју ниша, због мале ширине пиластара. Код протосиса имамо такође једну новину. Из његове нише се спроводи један прозорчић до на фасаду, мали и једва приметан.[1]) Свакако био је намењен за вентилацију а не за убацивање светлости.

Цео олтарни простор почев од два пиластра кубетна, издигнут је за један степен од осталих простора у цркви.

Основа кубета је унутра кружна а споља осмострана (сл. 3). На угловима, на пресецима страна кубета, налазе се осмоугаони ступчићи са пет видљивих страница. Главно кубе пресведено је полулоптом и стоји на врло високом тамбуру, који се опет ослања на јако плитке и луцима концентричне пандантифе.

Квадратни део тамбура, пробијен је са четири округла отвора, у правцу осовина. —

ЕФЕКТИ МОНУМЕНТАЛНЕ ПЛАСТИКЕ. — Свакако, пред собом имамо објект, који је смислио и, извео архитект школован и од расе. Но, не само то. Овај нам објект представља максимум онога што је један добар архитект тога времена могао да да, и пошто је Каленић и хронолошки једна од последњих грађевина зиданих у великој грађевној епохи кнеза Лазара, једна од последњих дакле, грађевина „Моравске

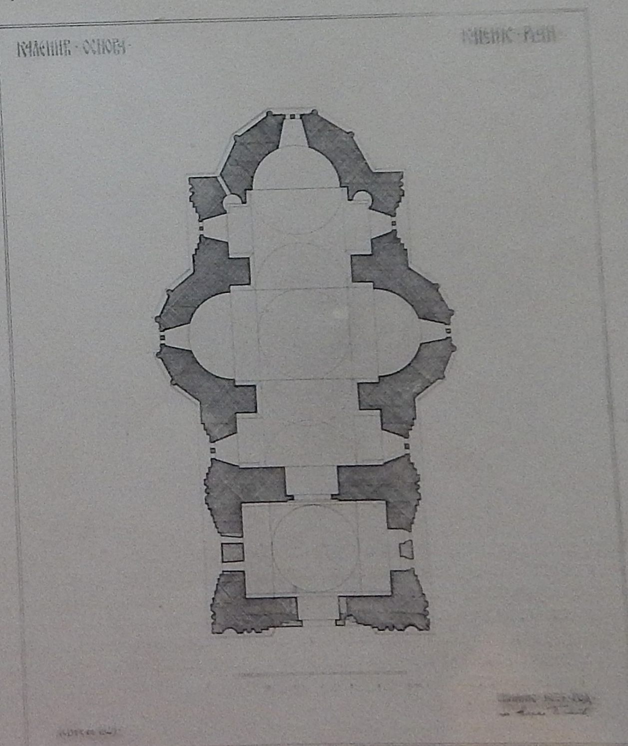
1) У основи од А. Стевановића, Техн. Лист. 1890. и Балша; р.. G. Millet, L'ancien Art Serbe, овај прозорчић није назначен.



Школе,“ он нам у исто време представља и еволуцијом савршени њезин тип. Из овога пак излази нам логично, да је потпуни пројекат за ову грађевину морао бити израђен, у маломе, пре него што је сама грађевина и почела да се зида — ствар која се не може тврдити код многих грађевина и већег обима и ширег значаја. Целокупна црква, у широким потезима утврђује нас у томе, јер масе њене излазе спонтано из решења основе, којој опет ништа не недостаје па да буде дата до ситница логично и прорачуњено.

Припрата, део цркве који прима тек ниже врсте верних — оглашене, а у исто време део грађевине који треба да маркира улаз, онај простор на који се свачије око има најпре да обрати, изведена је у крупним потезима подређена цркви, ниже, дакле, него што су главни делови на самој цркви (сл. 5. 6), док је у погледу другостепене пластике и пластичне декорације (о чему ће доцније већ бити говора) изведена тако да одскаче од свих осталих делова грађевине, привлачећи на себе поглед, овога пута као део грађевине у који треба да се најпре уђе.

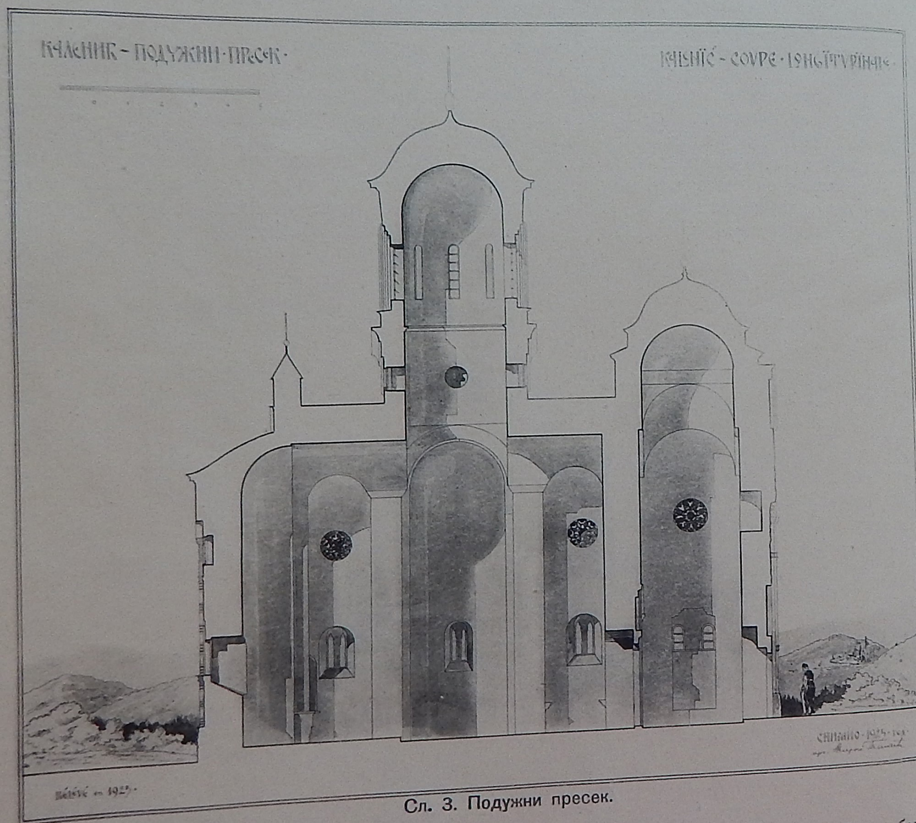
Наос је подељен у три брода. Средњи, главни брод је виши и истакнутији од бочних. Њега у средини пресеца један уписани трансепт и на раскршћу сводова (односно лукова) брода и трансепта формира се квадрат, изнад кога се уздиже јако високи тамбур кубета, који са својим сводом на кубе крунише грађевину и доминира њоме. Бочни бродови и ако у основи сведени на нулу, управо стилизовани и овлаш наглашени, у унутрашњости су јасно исказани а у спољашности још и више. Како су сви бродови били покривени засебним крововима (сл. 7), то су они главни кровови, који покривају главни брод, својим правцима понављали споља већ уписани крст изнутра, — њихови су се краци, дакле, сустицали у средини наоса и продирали у квадратни део тамбура кубета. Кубе је тако изницало из кровова органски и лако и, доминирајући целом грађевином, одређивало јој силуету и физиономију.



Сл. 2. Основа.

Један нарочито тежак задатак имао је архитект Каленића кад је морао вајати однос између малога и главног кубета. Свакако, он је имао пред собом рђаво решење на Лазарици, где торањ над припратом, својом квадратном основом, која се не смањује у перспективи већ се шири, туче главно кубе и по силуети и по тежини маса и по архитектури. Архитект Каленића је то избегао, и то врло вешто. Он смањује висину аналогог торња над припратом до крајњих граница могућности, (торањ дакле претвара у кубе); из квадратног дела прелази у осмоугаоник, који је врло незнатне висине и тек на тај осмоугаони део наслања кров. Подређеност кубета над припратом према главноме кубету овде је, као нигде до сада успела и архитектуром јасно показана.

Бочне и олтарна абсида, изведене су споља ниже него што је главни брод а у истој висини са бочним бродовима и ако су у унутрашњости, логички и материјално, конформне главноме броду и трансепту. Очевидно, овде је требало помирити две супротне тенденције. Јер ако би се хтело да спољашност одговара унутрашњости, што



Сл. 3. Подужни пресек.

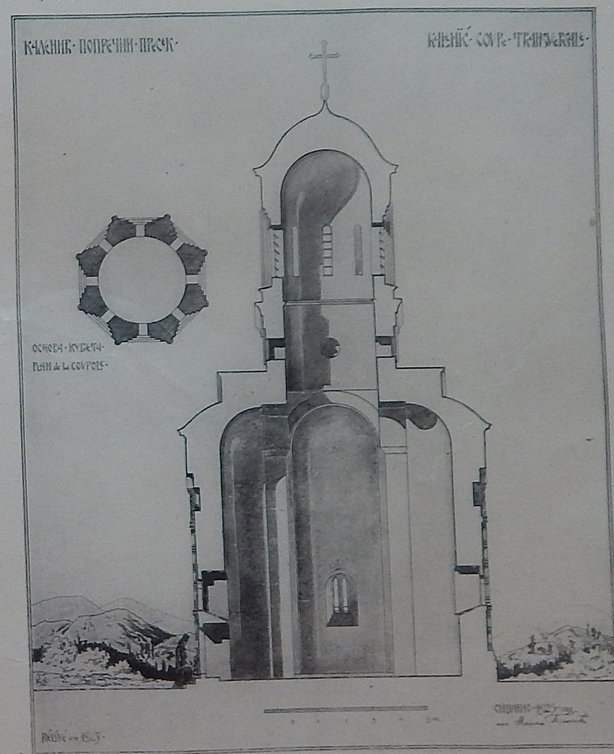
је један од главних принципа архитектуре а специјално византијске, требало би: или споља абсиде довести до висине главнога брода, или их и унутра спровести по висини бочних бродова. Несумњиво, да овакво компромисно решење значи осетан напредак према решењима за сличне случајеве на црквама 14. века. У Марковом Манастиру[1]), Љуботену, Хилендару и т. д., архитекти њихови с тешком муком савлађују с поља малу висинску разлику између кровова абсида и главних кровова, будући везани стилом и не смејући те кровове стапати попут примера готских, нити свод абсидин спуштати

1) Др. Лазар Мирковић и арх. Жарко Татић, Марков Манастир, Нар. Музеј. Српски Споменици III. 1924. Београд, стр. 11, 22.



ниже и неконцентрично главноме броду, попут примера романских и јерменских. У овоме погледу изузетак чини Кучевиште[1]) код кога су сводови олтарне и бочних абсида спуштени, а кровови главног брода и трансепта су на тај начин добили доста места да се развију и да не буду блиски крововима абсида.

Сокл, који овде не представља прави епистилион, јер је под цркве на много нижем нивоу него што је његова горња ивица, замишљен је и изведен тако, као да то стварно представља. Изведен знатно ширим него што су зидови, да би подухватио сваки испад зидне масе, он ипак дејствује као епистилион, као један елеменат монументалне пластике, на коме као на чврстоме тлу почива цела грађевина. Грађевина као целина добива тиме много, јер стоји лако на својој бази и одваја се јасно од ње.



Сл. 4. Попречни пресек. — Coupe transversale.

Све, дакле, ове масе, које овако решене полазе непосредно из конструкције, склопљене дају Каленићу онај дух и ону монументалност која се осети на први поглед. Ефект, који се тада добије остаје неизгладив: архитект је сјајно решио свој први и најважнији задатак уметника, решио је са успехом распоред својих маса.

Но, ово је све у спољашности и за постизање ефеката монументалне пластике у спољној архитектури.

Унутрашњи простор Каленића пак сасвим је занемарен и жртвован тој спољашности. Почев од саме припрате па до олтарне абсиде, сви су простори и сувише уски и издужени. Ово издужавање иде чак до у претераност и, кад је већ једном пред-

1) Гласник Скопског Научног Друштва Књ. I. св. II. стр. 352, Жарко Татић, Св. Аранђел код Кучевишта.

постављено да је овај објект најпре замишљен и формално пројектован па тек онда изведен, не остаје нам ништа друго, до да архитекту његовом припишемо потпуно нездраво схватање простора једне сакралне грађевине, која треба да буде и акустична и, по могућству, једним погледом прегледна. Ово би нарочито важило за унутрашњу перспективу кубета чија је висина, примера ради ћемо навести, од пода цркве до врха шест пута већа од пречника, док је сами тамбур кубета преко два пута већи од свога пречника.



Сл. 5. Изглед с југа. — Vue du sud.

Специјално у овоме погледу, у поређењу са већином цркава из 14. века Каленић не само да не представља никакав напредак, већ на против — декаденцију.

ЕФЕКТИ ДРУГОСТЕПЕНЕ ПЛАСТИКЕ. — Студирајући архитектурне принципе који су руководили аутора Каленића да га сазда овако како га је дао, долазимо до интересантног закључка да не можемо тачно одредити, којој је врсти пластике овде обраћена највећа пажња. Исцрпевши све могућности за постизање ефеката монументалне пластике, код већ готове, извајане уметничке творевине, аутор њезин се баца



свом усрдношћу на искоришћавање ма и најмањег повода за постизање ефеката другостепене пластике. Пада, при том, у очи једна особеност, која није обична у Српској Архитектури, бар не у оној из ранијих периода грађења, да спољна обрада не показује свугде тачно структуру грађевине изнутра. Употребљујући елементе другостепене пластике који ће нагласити конструкцију из себе, архитект Каленића узима и сувишну слободу, може се без претеривања рећи немогућну у Византијској архитектури и решава фасаду на чисто уметничкој, ликовној основи не везујући се, дакле, слепо за конструкцију.

Појава ова била би од великога значаја по доцнији развој чисто Српске Архитектуре, који је развој био прекинут инвазијом Турака.

Почев од сокла па до завршетка главног кубета, цела је фасада бескрајно испресецана вертикалним ситним испадима и упадима (сл. 2. 5. 6).

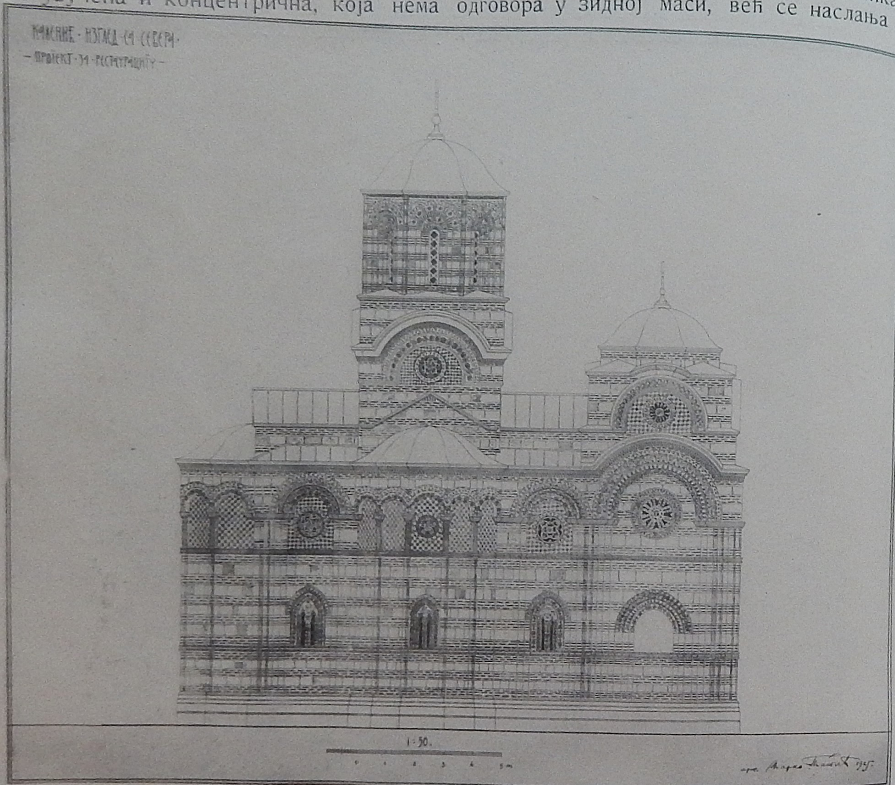


Сл. 6. Изглед са севера. — Vue du nord.

Тако, пре свега уведена је једна новина, позајмљена са истока: крајњи углови западне фасаде маркирани су у зиду засеченим и танким колонетама (сл. 8), које почињу од сокла и пробијајући, па за собом повијајући два средња кордон — венца, задржавају се под трећим, под оним што као отпорац прима све архиволте. Две широке лизене, које испадајући лако из зида, примају велику архиволту на западној фасади, оживљене су и стањене полукружним колонетама усеченим у њих. Већ и тако витке и танке конструкције, још више добивају у виткости присуством ових високих вертикала и њихових сенки. Овај мотив овако усечених колонета познат је, јер је већ и раније био примењен на другим црквама Лазаревога доба. Он се понавља овде на свима лизенама које маркирају попречне зидове, узузев на онима које маркирају трансепт.

Све ове лизене, дакле, означују на спољашности тачно место, према коме се у телу грађевине налази одговарајућа конструкција (пиластри, зидови) а у њима усечени стубићи, означују стилизовано ношење.

Архиволте пак, које се опиру о лизене преко трећега кордон-венца, представљају такође конструкцију позади себе, но ипак по облику не сасвим тачно, јер је облик архиволта полукружан а облик одговарајућих лукова је сегментаст. Ради појачања свога ефекта све лизене имају, после себе, још по један усек у зиду, који такође прима по једну архиволту. За овима се ређа свугде још по једна архиволта, мањега пречника а више увучена и концентрична, која нема одговора у зидној маси, већ се наслања на



Сл. 7. Изглед са севера. — Vue du nord.

конзоласти завршетак кордон-венца, који се ту прекида. Ово прекидање венца спроводи се по правилу свугде уоколо, на местима где архиволте почињу своје издизање, па чак и на свима абсидама.

Све три абсиде су израђене пластички тако, да задивљују гледаоца. Основна њихова идеја налази се већ раније код Раванице, Лазарице, Љубостиње и т. д. и она нас преко Лескова упућује на Исток.

Сваки угао где се сучељавају по две стране абсиде маркиран је једном витком тричетвртно-кружном колонетом, која пролази од сокла преко првога и другога кордон-венца, повијајући их за собом, и завршава се под трећим кордон-венцем, где и остале лизене и колонете, да одатле преко капитела формалног из профила тога венца прими слепе, камене архиволте. На тупим угловима, где се сучељавају крајње стране абсида са лизенама, које маркирају место где је транст, у место колонета и капитела постављене су само конзоле, формиране такође из профила истога кордон-венца. Но, од другога кордон-венца па до трећега, колонете кружнога пресека, формиране из опека и камена, претворене су у засебне, такође тричетвртне, колонете од самога



камена скулпторски и брижљиво тордиране. На тај начин оне се одвајају од оних доле и чине засебну целину са својим архиволтама, формирајући тако лажну аркатуру. Велимо лажну, јер овде та аркатура не представља никакву конструкцију у унутрашњости: слепа је и дата је једино ради пластике зида.

Главно кубе, у погледу начина постизања ефеката другостепене пластике, врло

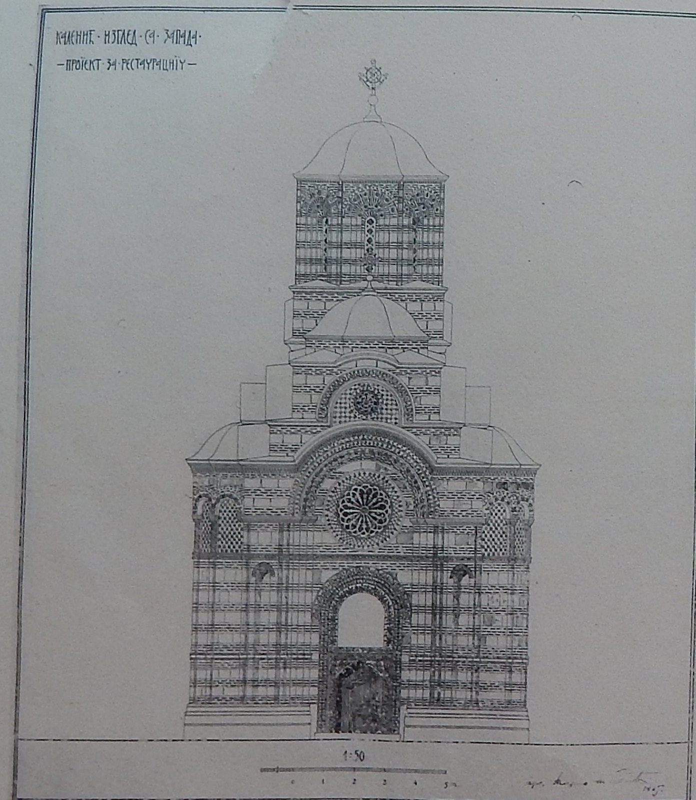


Сл. 8. Изглед са запада. — Façade occidentale.

је карактеристично. Оно израста из тела грађевине у самоме центру њеном и са својим квадратним делом тамбура. Тај квадратни део тамбура унутра је већ кружан и пробушен је на све четири стране са по једним кружним отвором који се споља појављује као розета. Све су те розете, које су дакле затворене и олепљене малтером, оперважене са по једном архиволтом, која је опет дириговала облик венцу више ње, стили-

зованом а лажном луку. Повише овога венца један мали венац завршава хоризонтално квадратни део тамбура. Осмострани део тамбура кубета, на својој граници са квадратним делом, даје троугаоне призматичне остатке на сва четири угла. Ови би троугаони призматични остатци требало да споља представљају пандантифе, што овде није случај, јер су прави пандантифи остали далеко ниже, чак испод округлих прозора кубета. Очевидно, овај додатак између правих и лажних пандантифа уметнут је ради постизања ефеката монументалне пластике консеквентно општем издуживању и виткости свих форама.

Ивице страна осмоугаоног дела тамбура кубета завршене су и подупрте дугачким полигоналним колонетама, код којих су само пет страна видљивих. Ове су колонете, као лепи елеменат другостепене пластике и до сада готово свугде употребљаване

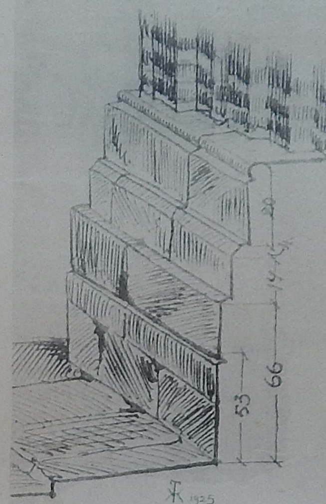



Сл. 9. Изглед са запада. — Façade occidentale.

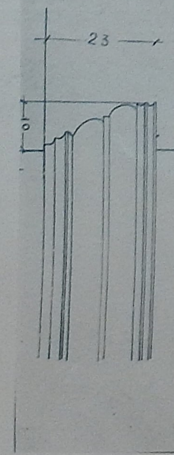
само им је овде особеност, што нису кружна већ полигонална пресека. Данас, ове су колонете прекинуте у висини завршаца последњих олакшавајућих лукова на кубету. По томе пак закључујемо, да су те колонете морале, попут оних у Раваници, ићи све до завршног венца кубета, подухватајући његов испад и да нису могле служити као отпорци каквом таласастом венцу. Венац на кубету, према томе, морао би бити хоризонталан а не таласаст (сл. 7).

Мало кубе над припратом, раније није имало данашњи облик. Тај његов данашњи облик је плод рестаурације када је била дозиђивана, данас већ порушена, спољна припрата. При овој рестаурацији је сва пластика другог степена била олепљена малтером и тако су постале данашње равне површине, а забати и кровови су потпуно измењени. Но ипак, та пластика није могла бити богата с обзиром на простоту примарних линија овога кубета, као и на подређеност његову према главноме кубету, и у погледу висине и у погледу простора који покрива. Свакако и ово је кубе рестаурацијом





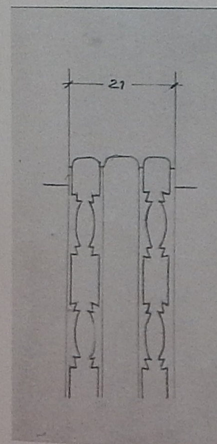

Сл. 10. Сокл. – Soubassement.



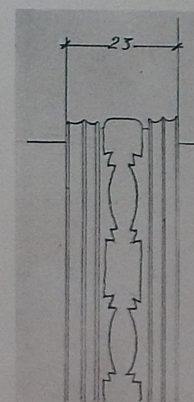

Сл. 11. Венац — капител. Corniche — chapiteau.

добило у висини, јер је данас покривено лимом преко дрвене конструкције, док је раније у сваком случају морало бити покривено преко свода.

Због сувише наглашене вертикалне поделе фасаде, архитект Каленића нашао се побуђен да ту вертикалност ублажи и статички је укрути употребом многих венаца. То су на првом месту кордон-венци, којих има три и који су нам данас једини у целости сачувани. Они деле фасаду у широке хоризонталне појасеве и у овоме случају не означују на фасади место, где би у унутрашњости требало да буду стеге, већ само стилизовано представљају изравњавање, терета и стезање, сувише дугачким вертикалама, избразданих зидних маса. Најнижи кордон-венац служи у исто време и као банак прозорима у доњој етажи а највиши као венац-капител за све архиволте, које се опиру о лизене или колонете на абсидама. Као што је напред већ речено, тај се венац-капител прекида свугде где долази до равнога зида, да би тако оставио слободна места за развој розета. Решење ово, јако духовито и потпуно академско, није овде први пут примењено, али је зато извршено боље и консеквентније него код других грађевина, раније зиданих.




Сл. 12. Венац - банак.




Сл. 13. Кордон - венац. Cordon-Courosene.

Каленић има основу есенцијелно симетричну. По дужини има само једну осовину симетрије која на западној фасади одређује место улазним вратима и бочним сегментастим нишама. Ове нише на западној фасади (сл. 8) карактеристичне су овде по томе, што, замењујући отворе, несумњиво означују тробродну поделу унутрашњости цркве. Код осталих грађевина овога стила и доба, такође су нише употребљене на истоме месту, али су већином полукружне. По ширини, са севера и југа, имамо две осовине симетрије од којих једна пролази кроз средину припрате а друга кроз средину трансепта. Према овој другој осовини одређиван је размак осовина двојних прозора на бочним бродовима. Овај размак, с обзиром на спољни изглед, одређен је врло добро и ритмички, докле при том на осовине унутрашњости није обраћена баш никаква пажња (сл. 3). Осовине прозора слажу се с поља са главним осовинама у архитектури а унутра се не поклапају са одговарајућим

осовинама бочних бродова. Ево им још једног доказа, колико је мало бриге архитект Каленића поклањао својој унутрашњости.

У свакој осовини симетрије на северној, јужној и источној фасади углављен је по један отвор у свакој етажи. Ова два отвора, розета и двојни прозор, чине са



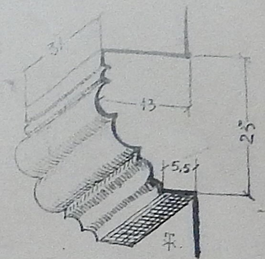
Сл. 14. Врата у припрати. — Porte entre le nartex et l' église.

лизенама и њиховим архиволтама једну целину, што је нарочито добро наглашено код бочних (секундарних) осовина. Код главних осовина, абсиде као целине за себе, засебно су и третиране, али у истоме духу као и бочни бродови. Доле, корисни отвори (шупљине) несравњено су мањи и својом снажнијом архитектуром потпуно добро носе тешке масе више себе. Горе пак, јако перфорирани кружни отвори на розетама, уку-



сно завршавају поље у коме се налазе а својом лакоћом наговештавају скори завршетак главног дела грађевине. Главно кубе, које поред све своје висине, лако седи на луцима трансепта и главнога брода, у доњој својој етажи има само четири отвора, док је у горњој осмоугаоној, која је и иначе лакша, перфорирано са осам отвора и олакшало са много вертикала.

На северној и јужној осовини симетрије, на припрати, понавља се исти мотив као и на цркви (5. 6. 7): доле двојни прозор, по архитектури шири и снажнији но са отворима малим,[1]) горе пак далеко шира розета, лака и јако перфорирана. Олакшавајући лук за розету, велика архиволта више ње, без велике муке носи тешку и ниску масу кубета на припрати.




Сл. 15. Конзоле код врата у припрати. Consoles sous la porte dans le nartex.

На западној фасади понавља се исти мотив у главној осовини, само са разликом, што су на место прозора постављена широка улазна врата. Ова улазна врата данас су нам на жалост, изгубљена и на место њих постављена су нова. Извесни трагови ипак су дозвољавали да су утврде њихове димензије и на сл. 9. представљена је њихова рестаурација.

Сви отвори на Каленићу, поред тога што су као детаљи и сами за себе пластично израђени, о чему ће мало доцније бити говора, као важни елементи другостепене пластике, у многоме су утицали на пластику зидова у које су уметани.

Тако, док се дође до равни прозорског отвора код великог двојног прозора на припрати са јужне стране (исто и са северне), треба савладати три упада зидне масе. Ови упади зидне масе проузроковани су профилом велике и главне архиволте, која у исто време служи прозору као олакшавајући лук. Исту ову појаву, само у мањим размерама, налазимо и код двојних прозора на бочним бродовима а нарочито на главним улазним вратима. Код главних улазних врата разуђеност зида још је јача, колико нам остатци те пластике говоре. Да се пак доспе до равних прозора на кубету треба прећи четири друге, јер су прозори увучени у толико концентричних правоугаоних ниша.

ПЛАСТИКА ДЕТАЉА И ПЛАСТИЧНА ДЕКОРАЦИЈА. — Архитект Каленића није се био задовољио само тиме, што ће своју грађевину изваjати брижљиво у крупним потезима и што ће јој дати живота снажним ефектима пластике зида. Он се тиме не замара и тек на детаље и пластичну декорацију обраћа сву своју пажњу. Он у њима тражи допуну већ постигнутих ефеката.

Сокл, који иде око целе цркве и представља чврсто тло на коме она лежи, састављен је од неколико слонова који се, ширећи се на ниже спуштају до земље (сл. 10). Овом разрадом детаља сокл добива у својој снази, потребној да понесе све масе над собом. Данас, сокл се налази у доста оштећеном стању.

Венаца има више врста и сви, који још данас стоје на својим местима, отесани су од камена.

Венац-капител, који прима терете архиволта, израђен је јако брижљиво и састављен је од неколико торуса и трохилуса (сл. 11). Он врло лепо представља стилизовано ношење, јер су му профили и ако не снажни а оно многобројни и исцртани слободном руком.

Кордон-венци, којих има још два, различитог цртежа но исте декоративно-статичке функције, иду такође около целе цркве без прекида, но повијајући се за свима ма и најмањим испадима или упадима зидне масе, па чак и за округлинама усечених кружних полустубова, или оних трочетвртно-кружних, који маркирају углове на абсидама.

Један кордон-венац служи као банак двојним прозорима из прве етаже. Он се састоји из три траке (сл. 12) од којих је средња у облику јаче истакнутог торуса

1) Оба ова прозора била су зазидана још у прво време постојања цркве а зарад израде фресака. Прозор на северној фасади свео се тада на једну обичну правоугаону нишу, док је онај на јужној фасади донекле остао у целости. Средњи стуб му је извађен.

а крајње су обичне, равне траке, украшене ситним мотивом у облику крстића и перле, врло пластично изрезаним у камену. Као што је раније речено, овај и сви остали кордон-венци служе у декоративном погледу као врло упадљиве хоризонтале, као стеге, ланци, који притежу и уравнотежују јако наглашену вертикалну поделу маса на фасади.

Други кордон-венац састоји се из три траке, од којих су две крајње састављене из по два члана од ситних трохилуса (сл. 13) док је средња састављена из равне траке, украшене ситним мотивом истоветним као код првога.



Сл. 16. Двојни прозор на припрати са јужне стране. — Fenêtre sud du nartex.

Оба ова венца, до педантности чисто и фино израђена, задивљују како својом замисли и стилизацијом, тако и новином, јер су овде први пут примењени у томе облику. Њихове ситне сенке уносе у њихове линије довољно живота и тиме савршено постижу жељени ефекат.

Остали венци, кровни и они на кубету, нису нам до данас, нажалост, сачувани. Свакако пак, приликом рестаурације, naћи ће се по који њихов фрагмент, те ће се и њихово првобитно стање моћи тако да допуни.

Но тек оно што даје највише одлике Каленићу, тек оно што му даје највише преимућства над осталим архитектурним творевинама 15. века, то су врата и прозори,



јединствени у својој врсти и ненадмашни у својој композицији, фантазији, изради и пластичности.

Главна, улазна врата, којима се с поља улазило у припрату данас нам нису сачувана. Она су данас замењена другима, мањим по димензијама, рђавим и сиромашним по обради. Трагови остатака првобитних врата сведоче нам о њиховој грандиозности (сл. 8. 9).

Врата пак, која воде из припрате у цркву, схваћена су потпуно монументално (сл. 17). Велики правоугаони отвор премошћен је архитравно и на обе ослоначне тачке подухваћен са по једном конзолом, извајаном из надвратника. Преко надврат-

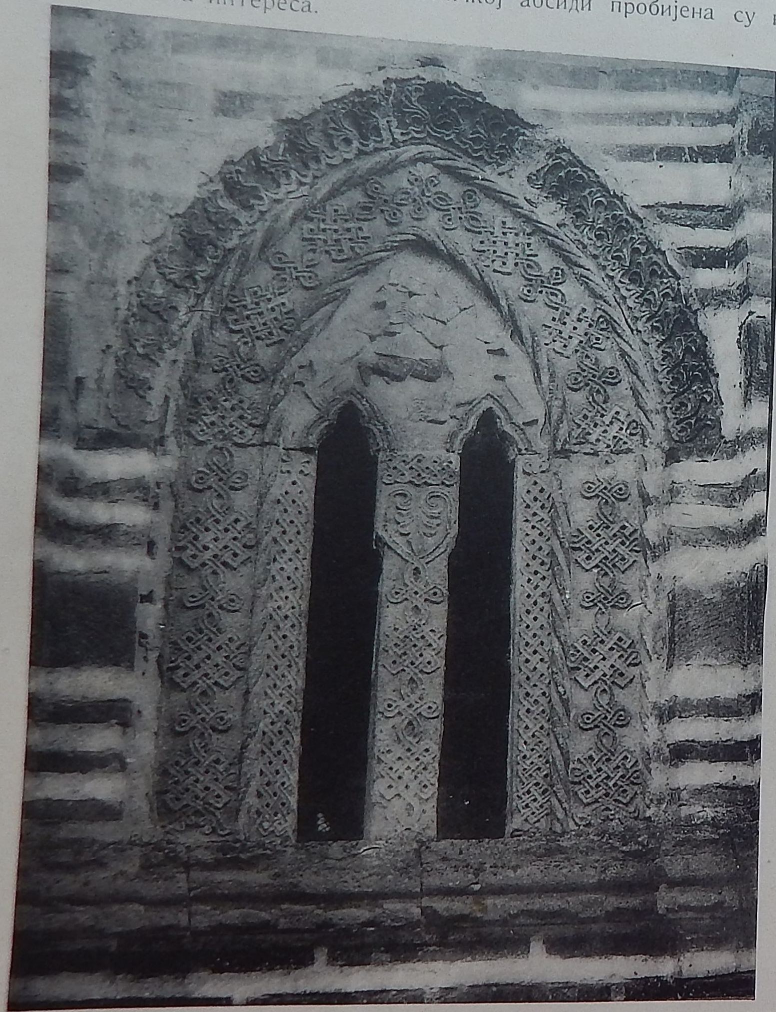


Сл. 17. Прозор на припрати са северне стране. — Fenêtre nord du nartex.

ника а у ширини довратника, разапет је један јако надвишени полукружни лук, који затвара поље за икону — фреску. Други камени перваз постављен је као појачање овоме и он га, не прекидајући се, обухвата целога, заједно са луком. Између ова два перваза уметнут је један профил од два члана који савлађује њихову разлику у испадању. Над овим пак у хоризонталноме смислу пропуштена је једна трака на којој леже перваз и архиволта најмањега пречника. Целу опет слику надкриљује још једна архиволта, која се не спроводи до пода већ, као главни олакшавајући лук, виси на две избачене конзоле и тиме завршује ова врата, која већ представљају мали монумент за себе. Целокупна површина архитрава и његових конзола, довратника, олакшавајућих лукова и перваза украшена је пластично изваjаним орнаментима. На архитраву, довратницима и њиховом олакшавајућем луку примењен је мотив од преплетених врежа у виду осмица, на первазу који ове стеже, мотив преплетених кругова и врежа, а на главноме олакшавајућем луку мотив наизменично поређаних и преплетених великих и малих палмета. Ова велика архиволта нема равну површину, већ је изолучена у виду трохилуса, што ипак није сметало да палмете буду исцртане по тој кривини. Конзоле на које се опире та архиволта имају профил доста компликован, који се састоји из три торуса два трохимуса и две плочице (сл. 15). Праг ових врата избачен је за нешто мало ван пода припрате. Сами отвор у зиду, гледан из цркве, премошћен је такође

…духваћен је одозго конзолама, сличним онима код довратника и надвратника. Профил ових обојих конзола ни по идеји ни по цртежу нема облик камених конзола, већ дрвених подметача за греде. Ово је уз то потпуно источњачки мотив, пресађен директно из муслиманске архитектуре.

Врата на јужној певничкој абсиди пробијена су накнадно у 19. веку те су без икаква интереса.



Сл. 18. Двојни прозор на бочном броду са северо-запада.
Fenêtre du bás-coté nord-ouest.

У телу грађевине урезано је у главном две врсте отвора. То су двојни прозори, који се налазе у другоме појасу цркве и розете, које се налазе више ових двојних прозора.

Но поред ових, постављено је још осам прозора на тамбуру кубета и сви они имају прости полукружни завршетак. Мали прозорчић на олтарној абсиди који служи за вентилацију протисиса, веома је карактеристичан и важан, па ће и о њему мало доцније бити говора.

Два грандиозно замишљена двојна прозора, најлепша од свих који се у Каленићу налазе, испуњавају велике отворе припрате. Они се данас не налазе у стању у коме су били замишљени и првобитно изведени.

Велики двојни прозор са јужне стране целокупном својом замисли упућује на двојне паратетне прозоре са Атоса (сл. 16). Велики отвор преграђује у средини слободни стуб, чији је абакус и данас на своме месту а чији је стуб избачен још одмах, за време израде фресака, па парапет накнадно попуњен и подигнут до првога кордон-венца.

На абакус и на крајње ослонце зидова намештен је велики монолитни камени блок, који је над самим отвором изрезан у виду трочланих изломљених лукова са завршетком на магарећа леђа. Цртеж и идеја оваквих прозора упућује нас без предомишљања на Исток, на примере у муслиманској архитектури. Абакус средњега стуба има на себи две фигуралне представе птица, ситно и лепо стилизоване. Вратови птица преплићу се са врежама и криновима који су се у јако замршеним преплетима свугде около изукрштали. Над абакусом, у великоме монолитном блоку испод архиволта (у испуни, тимпанону), постављен је скултовани лик Богородице са Христом у руци, стилизације савршено оријенталске. Богородица



има нимб около главе и целу њезину фигуру обухвата један рељефни оквир од скултованих полупалмета. Овај оквир конформира се на завршетку облику архиволте. Лево и десно од Богородице постављена је једна представа шестокрилнога серафима. Целу ову слику надкриљује раскошно богата архиволта састављена из два дела, који су један од другога одвојени једним танким тордираним торусом у виду стилизованога ужета. И, докле је доњи члан ове архиволте, торус, украшен палметама, које се једна у другу увлаче и једна до друге нижу преко испрекрштаних врежа, дотле је горњи члан архиволте, трохилус, украшен једним преплетом од крстова. Кроз крстове се преплићу и провлаче засебне, скоро троугаоне карике, из којих су горе и доле испуштене мале палмете од по седам листова.



Сл. 19. Двојни прозор на бочном броду са југозапада.
Fenêtre du bas-côté sud-ouest.

Од прозора на припрати, који је постављен са северне стране симетрично овоме првом, остале су нам данас само архиволте (сл. 17). Горње две архиволте једнаке су и по цртежу и по обради онима код симетричнога прозора са јужне стране. Овај пак прозор има и трећу архиволту, испод првих двеју, која има профил равне плоче а украшена је наизменично постављеним правим и дијагоналним крстовима од преплета. Напред је већ напоменуто, да је овај прозор био зазидан још за време израде фресака. Данас, овај је зид ипак пробијен са два мала отвора и тиме су бесповратно изгубљени портрети Милице и Богдана.

Оба ова прозора имају такође своју инспирацију из муслиманске архитектуре, поглавито због тупога и положенога лука на шиљак. Али они ипак имају једну сасвим упадљиву оригиналност која је дошла од утицаја византијских решења архиволта. Кривине најмањих пречника које чине лук на шиљак, састају се доле под извесним оштрим углом, док су све горње кривине по мало кориговане и заокругљене и то, што год им је пречник већи, то су им кривине при врховима већма ублажаване. Тиме се постигло то, што је преплет, који на архиволти представља неку функцију ношења, добио свугде без мало подједнаку ширину а сама архиволта, као целина, добила је у снази и стабилности.

На северној и јужној фасади као и на свима абсидама постављено је још неколико двојних прозора, јако сличних међу собом, но ипак различних по извесним ситним детаљима и цртежима својих преплета у шамбранама, на средњим ступцима,

архиволтама и т. д. Разликују се ипак у главноме две врсте ових двојних прозора. Они на абсидама су ужи и имају стилизоване олакшавајуће луке од крстатих лончића утиснутих у малтер, док су они, који убацују светлост у цркву према бочним бродовима шири, и имају као олакшавајуће луке дивотно израђене и орнаментисане архиволте од камена, са шиљастим завршетцима.



Сл. 20. Двојни прозор на северној бочној абсиди.
Fenêtre de l' abside latérale au nord.

И код једне и код друге врсте главна је карактеристика та, што се орнаментисане архиволте, оивичене дебелим ужетима, продужују све до парапета те тако, дакле, обухватају једним мотивом, као шамбраном, целокупни прозор. Прозор пак састоји се из средњег ступца, скоро квадратнога пресека, који има при врху једно проширење у место капитела. Над овим ступцем и пиластрима, као испуна архиволте (тимпанон), постављен је један монолитни камени блок у који су над оба отвора изрезани изломљени луци са завршетком на магарећа леђа, баш као и код великих двојних прозора, али само са два члана.

Целокупна површина шамбрана, стубаца, пиластара и тимпанона испуњена је увек разним мотивима преплета, биљних орнамената и фигуралних представа.

Тако, двојни прозор на северној фасади ближе припрати (сл. 18), има шамбрану опточену са обе стране снажним тордираним торусима у виду ужета. Сама шамбрана скултована је доста крупним преплетом од равних и дијагоналних крстова. Оба пиластра украшена су преплетом који им је заузео целу површину и који се горе завршава по једном малом палметом. Средњи стубац такође је украшен преплетом од дијагоналних и правих крстова а горе, где се стубац проширује, последњи, прави крст пушта своје вреже по ивици проширења; вреже се пак опет састају и из њих изниче једна велика палмета, окренута врхом доле. Над палметом стубац се завршује а на томе завршетку изрезан је у камену један преплет, положено постављен.

У испуни овога прозора постављена је једна фигурална представа, барељефна и доста наивно исцртана. Ту је представљен ловац[1])? нападнут од два медведа. Пас ловчев, бранећи свога господара, уједа једнога медведа за леђа.

1) G. Millet, op. cit. p. 186.



Цео овај прозор увучен је нешто мало у зидну масу и надкриљен је једном скултованом каменом архиволтом, која има профил косога засека са малом плочицом при врху. Ова архиволта, поред тога што служи прозору као олакшавајући лук, уједно и савлађује разлику између равни прозора и зидне масе у коју је прозор увучен. На косом засеку архиволте изрезан је орнамент у облику полупалмета, повезаних између себе врежом и ове су полупалмете карактеристичне по томе, што су на целој архиволти поређане једна за другом у истоме смислу. Плочица пак ове архиволте орнаментисана је пластичним мотивом од крстића и перле, какав се мотив већ налази и код кордон-венца који служи прозору као банак.



Сл. 21. Двојни прозор на јужној бочној абсиди.
Fenêtre de l' abside laterale au sud.

Симетрично овоме прозору а на јужној фасади налази се прозор истоветне замисли и истоветног цртежа (сл. 19). Шамбрана овога прозора украшена је јако густим преплетом од засебних комада, који се преплићу у виду ланаца; ови су ланци повезани по крајевима још по једном лозицом геометријскога облика. Оба пиластра имају на себи преплет сличан првоме али упрошћенији и и тањи. Средњи стубац је извајан оригинално. Дијагонални крстови испреплетени су танким палметицама и, док се доњи крајњи крст завршује са две веће палмете, дотле из последњих кракова горњега крста избијају две дивно стилизоване змијске главе, окренуте једна другој, отворених чељусти. На проширењу пак ступца извајана је представа шестокрилног серафима.

У тимпанону овога прозора налази се фигурална представа изванредне композиције и стилизације. Ту два голуба који, стојећи сваки по једном ногом на врху мале архиволте а другом на врху полупалмете, пију из »Суда Бесмртности«. »Суд Бесмртности« представљен је у облику једне лепе вазе и стоји на једној положеној палмети, која још лево и десно пушта огранке. У остатцима простора, у тимпанону, уметнуте су још и три рељефне розете, од којих је горња највећа и опточена једним оквиром од преплетене вреже.

Олакшавајући лук, архиволта, украшена је код овога прозора једним интересантним и оригиналним мотивом потпуно слободне композиције. Крупни листови у виду

палмете повезани су између себе врло плитким лучним врежама. Сваки велики лист се састоји из три засебна мања листа, од којих средњи стоји управно а крајњи слободно падају лево и десно. И ова архиволта има профил плочице са косим засеком, па врши истоветну функцију као и она код симетричног прозора на северној фасади.

Двојни прозор на абсиди са северне стране (сл. 20) украшен је у својој шамбрани врежом исцртаном по линији синусоиде, са уметнутим листовима слободне композиције. Сваки је лист различан од другога, но ипак сви скупа подсећају на полупалмете. Крајњи пиластри украшени су подједнаким преплетима, али се средњи стубац не налази данас на своме месту. Кад је Millet походио Каленић 1906. године, овај је стубац још стајао на своме месту. У његовоме делу[1]) на слици се види, да је стабло ступца било украшено обичним преплетом сличним као на пиластрима а да је на проширењу горе била изрезана једна пластична розета опточена преплетеном врежом.



Сл. 22. Двојни прозор на бочном броду са северо-истока.
Fenêtre du bas-côté nord-est.

Код овога прозора је јако интересантна барељефна представа која се налази у тимпанону више отвора. Ту је представљен Кентаур Хирон, биће из Грчке Митологије, лекар и Аполонов учитељ музике.[2]) И док је на античким новцима он представљан са коњским трупом а човечијом главом, рукама и трупом до појаса, наг и са лиром, дотле је овде представљен са трупом стилизованога коња коме се у место главе наставља човечије тело, такође од појаса на више, али обучено у хаљину (расу?) са широким рукавима. У место лире, наш Хирон држи у левој руци и на рамену гусле, а десном руком гуди. Реп и перчин Хиронов завршују се са по једном полупалметом. Као што је напред већ речено, овај прозор нема свога олакшавајућег лука већ је тај само назначен танком и лажном архиволтом од крстатих лончића од печене земље.

Двојни прозор на абсиди са јужне стране (сл. 21), симетричан дакле овоме, има у шамбрани орнамент од густог триплог преплета. Оба пиластра украшена су врежама у виду синусоиде између чијих се кривина редовно грана по једна полупалмета. Средњи стубац пак украшен је преплетом од дијагоналних и правих крстова. Горњи прави крст пружа своје вреже по ивици проширења и затвара једну овећу палмету, окренуту врхом на доле више које мали положни преплет завршава стубац.

1) G. Millet, op. cit. p. 188, сл. 230.
2) Pauly Wissowa, Realencyklopedie s. V. Chiron.



У тимпанону више отвора дата је представа једнога грифона, лепих линија главе, врата и тела, уздигнутим стилизованим крилима. Реп грифона, дуг и снажан, подвучен је испод задњих ногу и избачен чак више сапи, завршујући се разгранатом полупалметом. Испод тела грифона изваjана је једна засебна маска (ован? мачка?).

Двојни прозор на северној фасади, ближе олтару (сл. 22) има у шанмбрани преплет од самих дијагоналних крстова а на пиластрима преплет од дуплих таласастих линија. Стубац му је орнаментисан истоветно као и код двојног прозора на северној фасади ближе припрати, само нешто мало крупније.



Сл. 23. Двојни прозор на бочном броду са југоистока.
Fenêtre du bas-côté sud-est.

Тимпанон више отвора испуњен је једном дивном композицијом од два орла у стилу грба, са укрштеним крилима и са реповима стилизованим у виду палмета. Са обе стране по једна змија, отворених чељусти, окреће главу ка орлу. При врху, више глава орлова, изрезана је једна крупна розета а при дну, испод репова орлова, скултована је једна маска уоквирена лозицом и палметама. Ово је поље савршено добро испуњено а сама композиција је једна од најбољих у Каленићу. Птицама и змијама је дато пуно живота и покрета; фигуре птица су у равнотежи; све главе и тела су у стилу и добро стилизоване.

И овај је прозор мало увучен у зид, па с тога, као и они раније, добио је свој олакшавајући лук - архиволту са профилом плочице и косога засека. Плочица је украшена, као и свугде, штапом од перла и крстића а по косом засеку развијен је ред палмета у шест листова, повезаних између себе врежама.

Двојни прозор на јужној фасади, симетричан овоме, не мање је леп и интересантан (сл. 23). Његова шамбрана је сва испуњена преплетом у виду осмице, какав смо видели код довратника врата која воде из припрате у цркву. На пиластрима пак видимо колоне од палмета које се ређају једна над другом, савршено јерменске стилизације. На средњем ступцу имамо обичан геометриски преплет, који се горе, код проширења, прекида, да би оставио место крупној розети, уоквиреној преплетеном врежом из које горе избијају два листића.

Цело поље тимпанона овога прозора испуњава јако рељефна уметничка композиција. Ту су два грифона преплетених вратова, окренута један другоме, са уздигнутим крилима. Тела су им покривена крљуштима правилно и лепо стилизованим. Канџе су им врло снажне и дугачке а снажни, увијени репови завршују се по једном полупалметом. Овај прозор има такође свој олакшавајући лук — архиволту идентичну оној што је постављена над двојним прозором с јужне стране, ближе припрати.

Двојни прозор на олтарној абсиди у главним цртама је исти као и они на бочним абсидама (сл. 24). Он нема олакшавајућега лука, већ је то олакшавање само назначено стилизованом архиволтом од крстатих ланчића из печене земље.

Шамбрана овога прозора украшена је скоро геометријским преплетом од самих врежа. На пиластрима прозора изрезан је орнамент од палмета, које се провлаче кроз преплетене вреже. Стубац, до свога проширења, украшен је дијагоналним крстовима а из врежа које одвајају крстове, као и из завршетка највишега дијагоналнога крста одвајају се мале палмете. На проширењу ступца изваjана је барељефна представа двоглавога орла, стилизованог и израђеног у духу многобројних хералдичних двоглавних орлова са Атоса.

Сл. 24. Двојни прозор на олтарној абсиди.
Fenêtre de l' abside orientale.

Поље тимпанона више прозора испуњено је представом Самсона, који разваљује чељусти лава. И док је лав беспрекорно исцртан и стилизован, са добрим покретима, снажним телом и репом у виду полупалмете, дотле је Самсон представљен као патуљак, у тесним чакширицама са туником припијеном уз тело, са неким хаљетком (италијанска пелерина?) који је одвојен од тела и лепрша се. Тај хаљетак је при крају стилизован као крило.

Сви ови прозори јако доприносе пластичности целе грађевине. Њихова снажна стилизована ужета (тордирани торуси) упадљиво маркирају линије цртежа прозора. Њихови орнаменти, израђени у по две и три равни, често и по кривинама торуса и трохилуса, одбацују своје ситне сенке и не дозвољавају посматрачу да нађе краја цртежу лозица. Њихове барељефне представе, у камену изваjане, доприносе у исто време и богатству и пластичности грађевине.

Све главне архиволте, које са својим розетама, концентричним њима или не, чине увек једну архитектонску целину, састоје се из по три члана. Горњи члан архиволте редовно је састављен из једне равне плочице и плитког трохилуса. Средњи члан, који је од горњега увек одвојен са по једним танким тордираним торусом (стилизованим ужетом), има редовно облик доста рељефнога торуса а доњи је редовно облика равне плоче. Овако исцртани пресеци архиволта дају већ и сами од себе једну добро одре-





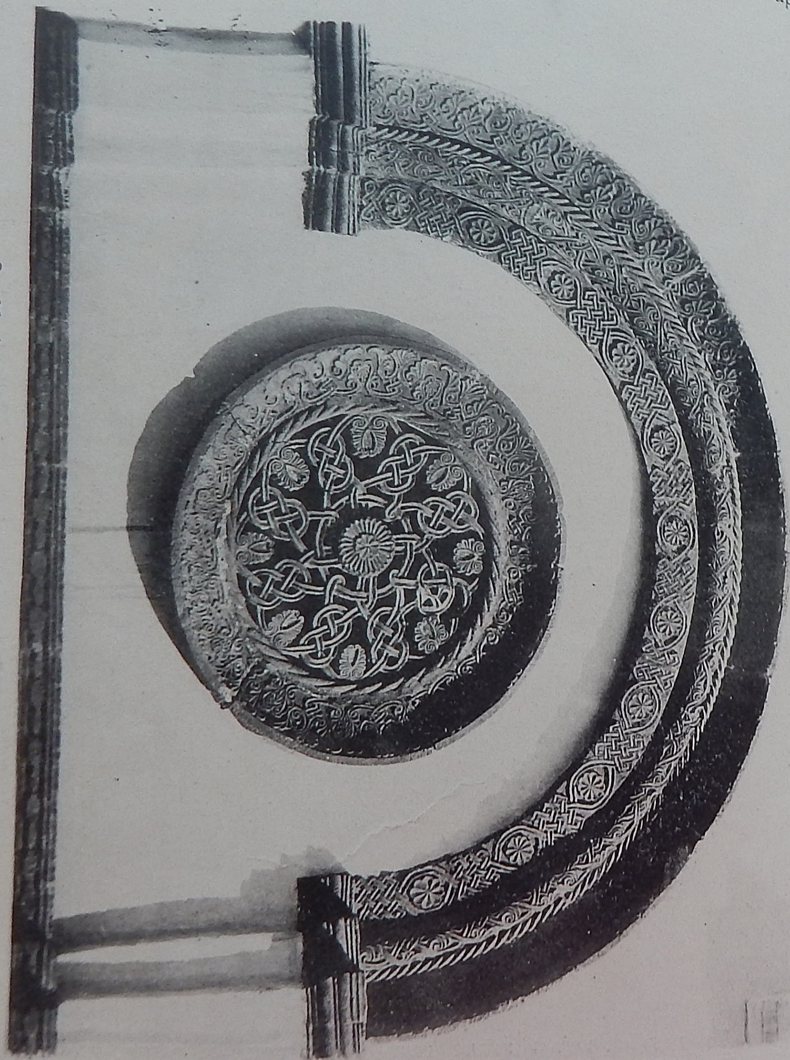
Сл. 25. Архиволта и розета на северној фасади припрате.
Archivolte et rosace sur la façade nord du narthex.

ђену целину. Та целина, која и иначе има својих општих сенки, оживљена ситним цртежима својих орнамената, дејствује снажно везујући и носећи, тачно онако каква јој је и иначе функција. Духовитост, којом су ове архиволте, са својим розетама, смишљене и обрађене јединствена је у Српској Архитектури. Више него игде и боље него игде архитект Каленића успева да нам обрати пажњу на своје детаље и на своју пластичну декорацију, како у погледу замисли тако и у погледу извођења.

Од архиволте и розете на западној фасади, може бити да нам је сачувано штогод. Данас се пак једва распознају њихове главне линије (сл. 8.) које су делом уништене а делом, вероватно, покривене дебелим слојем малтера.

Горњи члан велике архиволте на северној фасади припрате (сл. 25) на своме изолученом делу, покривен је орнаментима од великих и малих палмета, које се нижу

једна за другом наизменично и густо. Палмете су једна с другом повезане врежама. Средњи члан ове архиволте, украшен је, по својој кривини торуса, малим подједнаким палметама, које су такође повезане врежама, но доста једна од друге размакнуте. Доњи члан ове архиволте, равна плоча, украшен је врежом исцртаном у виду синусоиде са уметањем доста крупних полупалмета испод сваке кривине. Ове крупне полупалмете, поред тога што су доста рђаво исцртане, и својом крупноћом одузимају доста општој хармонији цртежа ове архиволте. Велика розета, која је у целини са архивол-

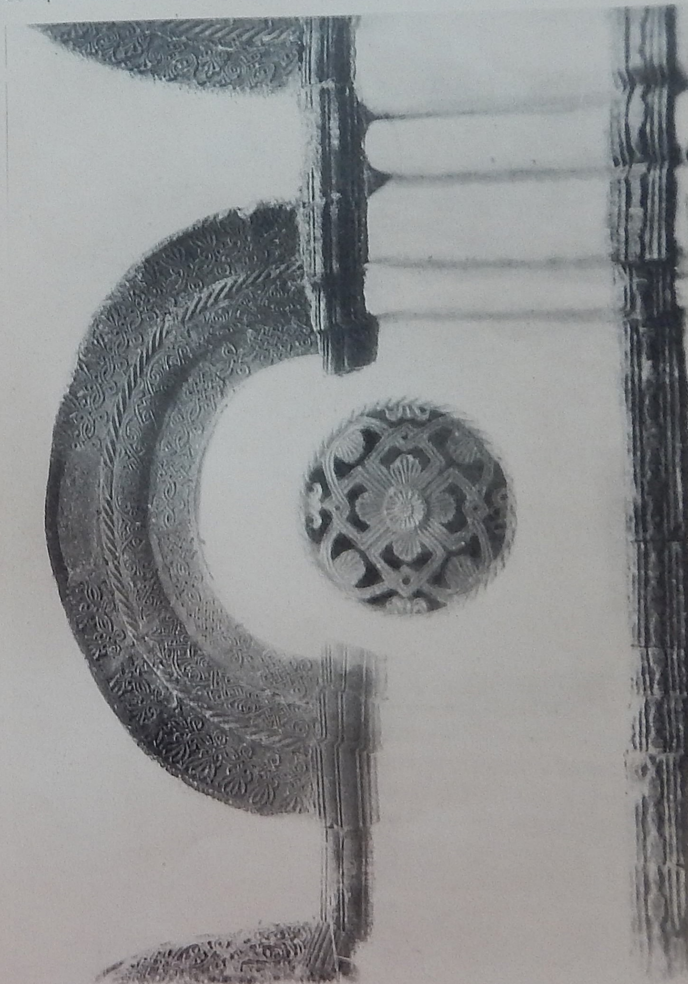


Сл. 26. Архиволта и розета на јужној фасади припрате.
Archivolte et rosace sur la façade sud du nartex.

том, концентрична је архиволти. Крупно и пуно пуце у виду розетице, повезано је на осам места танким врежама, које се преко једнога обруча расплићу и шире на осам страна, да би се на крају шупљине опет све повезале наизменично. У остатцима празнога прозора између кракова преплета уметнуто је осам пуних листова у облику шкољке. Цела ова слика уоквирена је једним јаким стилизованим ужетом (тордирани торус) а све скупа опточено једним пошироким такође кружним оквиром у облику плочице и трохилуса. Оквир је пак украшен наизменично поређаним палметицама и криновима, који су између себе повезани јако густо испреплетаним врежама.



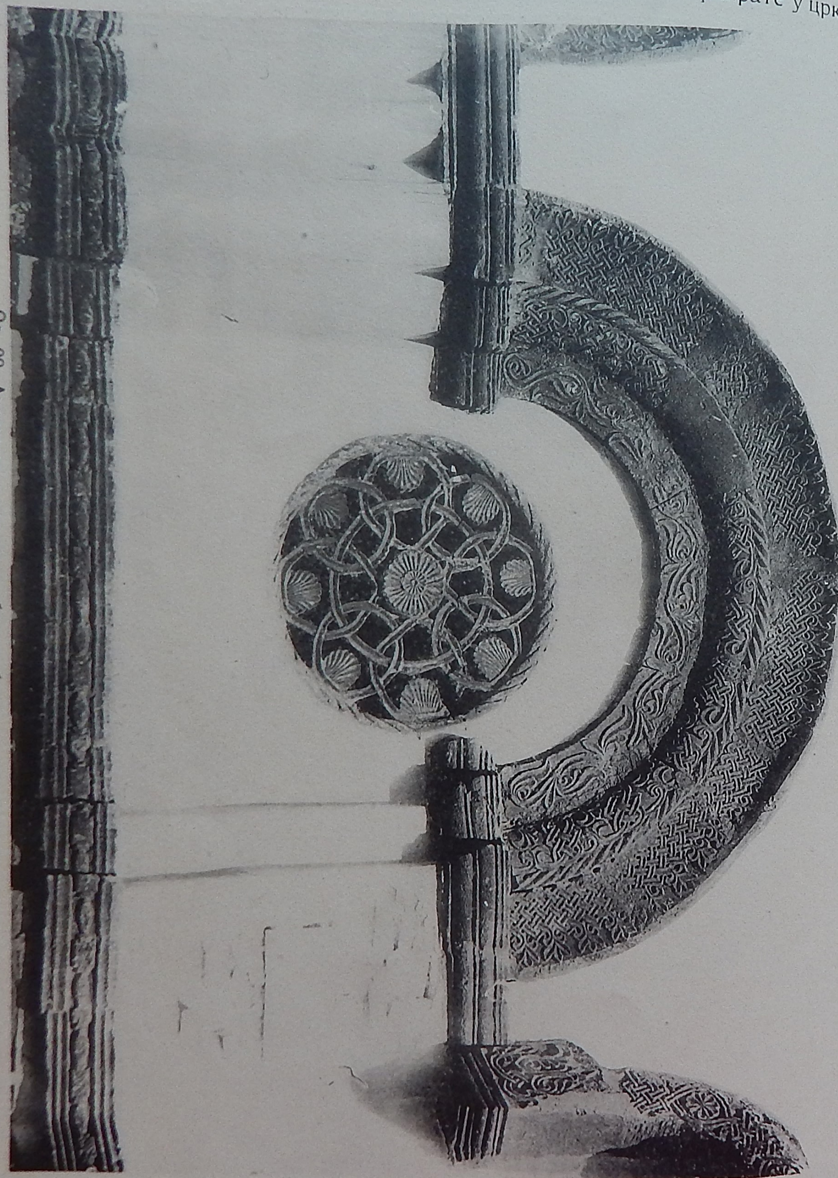
Симетрично овој архиволти и розети а на јужној фасади, налази се архиволта са розетом апсолутно исте замисли и величине, само другачије декорисана (сл. 26). Горњи члан архиволте добива декорацију идентичну оној, која је и код горњега члана архиволте на северној фасади. Средњи члан архиволте украшен је преплетом од врежа кроз који се провлаче палмете постављене једна над другом. Доњи члан архиволте



Сл. 27. Архиволта и розета на бочном броду са северо-запада.
Archivolte et rosace du bas-côté nord-ouest.

украшен је преплетом од дијагоналних крстова, између којих су, у скоро елиптичноме пољу, које образују вреже што спајају крстове, уметнуте ситне, рељефне розете. Велика розета, која је и овде постављена концентрично архиволти, врло је слична розети на северној фасади симетрично постављеној. Из пуцета-розетице, која стоји у центру, гранају се на четири стране вреже, које се у виду осмица преко једног обруча преплећу са другим врежама. Ове друге вреже полазе из малих палмета, постављених у празнинама које остају између осам кракова преплета. И ова је розета уоквирена најпре једним стилизованим ужетом а затим једним снажним каменим и декорисаним

оквиром профила плочице са трохилусом. По кривини трохилуса скултоване су палмете истоветног цртежа као и на главној архиволти врата која воде из припрате у цркву (сл. 14).



Сл. 28. Архиволта и розета на бочном броду са југо-запада.
Archivolte et rosace du bas-côté sud-ouest.

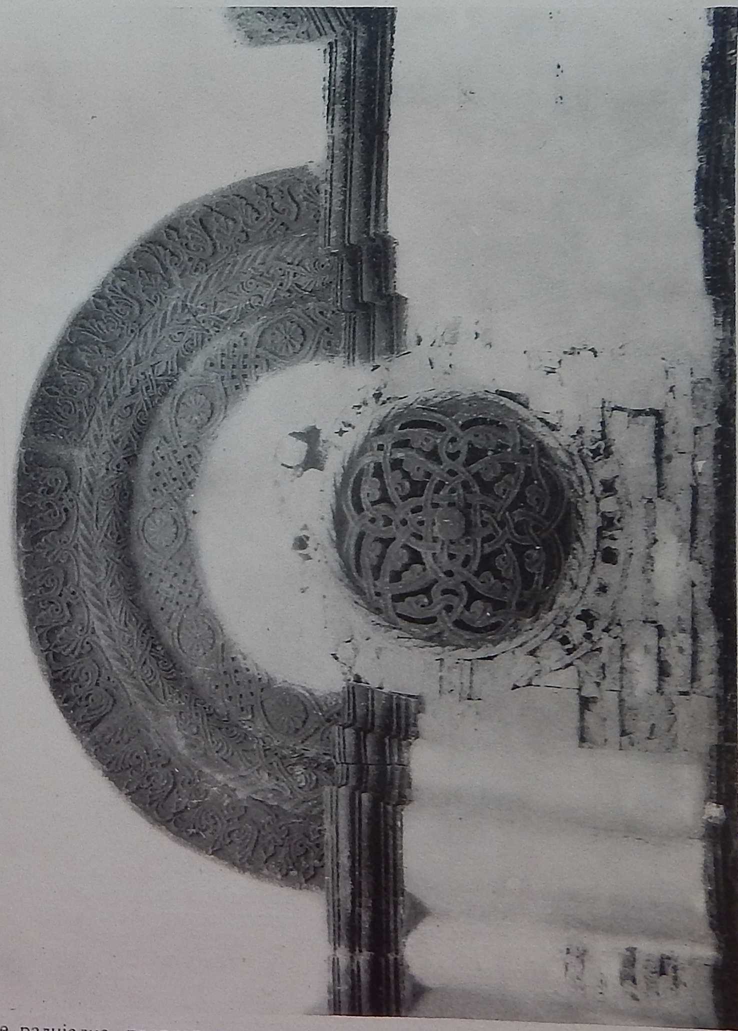
Све четири архиволте које маркирају бочне бродове, имају своје розете неконцентрично постављене. Разлог оваквоме постављању је, вероватно, конструктиван, пошто су све розете (као и на сл. 29.) имале још и по један оквир од крстатих ланчића од печене земље; розета, заједно са својим оквиром имала је увек већи пречник него што је размак крајњих тачака венца-капитела.

Архиволта према бочноме броду северне фасаде (сл. 27.), ближе припрати, има само у горњем своме члану декорацију нову: преплетене праве крстове, од којих сваки из себе испушта на горе по једну палметицу од шест листова. Декорација сред-



њега и доњег члана архиволте позната нам је, јер је до сад више пута поновљена. Испод ове архиволте видимо розету, врло простога а оригиналнога цртежа. Пуце, које стоји у центру розете, врло је пластично изрезано. Из њега излазе на четири стране четири квадрата, са узајамно перпендикуларним дијагоналама, повезана врежом, која, провлачећи се кроз углове квадрата, дотиче ивице круга који образује стилизовано уже. У сва четири квадрата до пуцета, као и у шупљини између вреже и квадрата уметнут је по један лист у облику шкољке, а остатак простора према дијагоналама квадрата испуњен је по једним ниским и широким листом. Све вреже код ове розете шире су него код осталих и имају површину изолучену двема браздама.

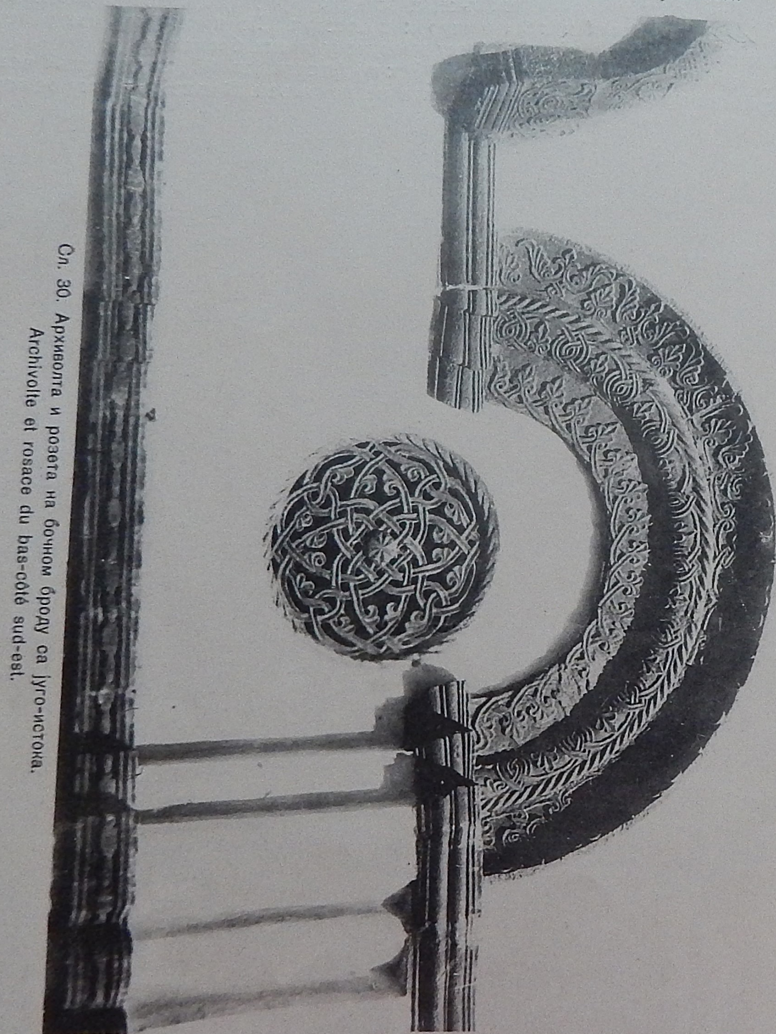
Код архиволте симетрично овој а на јужној фасади (сл. 28), само средњи члан, који иде по кривини торуса, има цртеж до сада не поновљен. Вреже у облику осмица,



Сл. 29. Архиволта и розета на бочном броду са северо-истока.
Archivolte et rosace du bas côté nord-est.

положене радијално, преплетене су другима, које у просторима између осмица испуштају са обе стране по једну малу палмету, неправилно исцртану. Розета испод ове

архиволте, такође је простога а оригиналнога цртежа. Пуце, које стоји у центру, крупно је и доста рељефно. Из њега је на све стране испуштено осам карика (четири је материјално везано за пуце), које се преплићу између себе и са једном великом кариком. У свакој малој карики уметнут је по један пуни лист у облику шкољке. Цела пак розета уоквирена је једним снажним стилизованим ужетом.



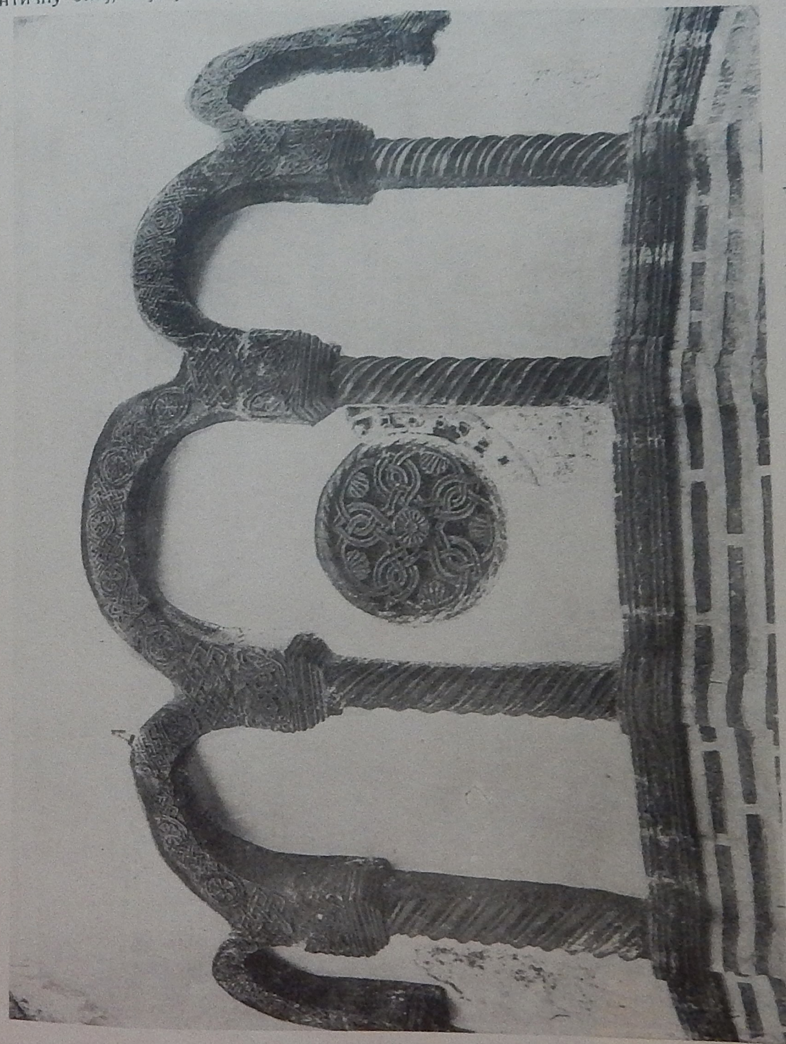
Сл. 30. Архиволта и розета на бочном броду са југо-истока.
Archivolte et rosace du bas-côté sud-est.

Архиволта на бочноме броду са северне стране а ближе олтарној абсиди (сл. 29), украшена је орнаменталним мотивима, који су до сада више пута понављани. Розета пак, испод ове архиволте, добила је цртеж потпуно слободне а симетричне композиције. Вреже се у четири кружна квадрата развијају по истим линијама, али се разуме се, преплићу свака за себе, редом који је уобичајен. Веће шупљине, које су остављале линије врежа испуњаване су деловима листова палмета. Код ове је розете интересантно, што јој централно пуце није било довршено.

Архиволта на јужној фасади а симетрична овој (сл. 30) даје нам у средњем и доњем своме члану нове декоративне мотиве. У средњем члану, по кривини торуса, мале палмете постављене су у једнаким интервалима по сред издужених карика, које



се преплићу међу собом. Преко преплета ових карика, преплићу се друге карике са шиљастим спојевима, постављене радијално. По равној површини доњега члана архиволте, изрезане су у камену мале палмете. Вреже ових палмета преплићу се, и текући у облику плитких лукова спајају сваку другу. Испод ове архиволте видимо розету идентичну оној, која је постављена симетрично на северној фасади. Разлике између

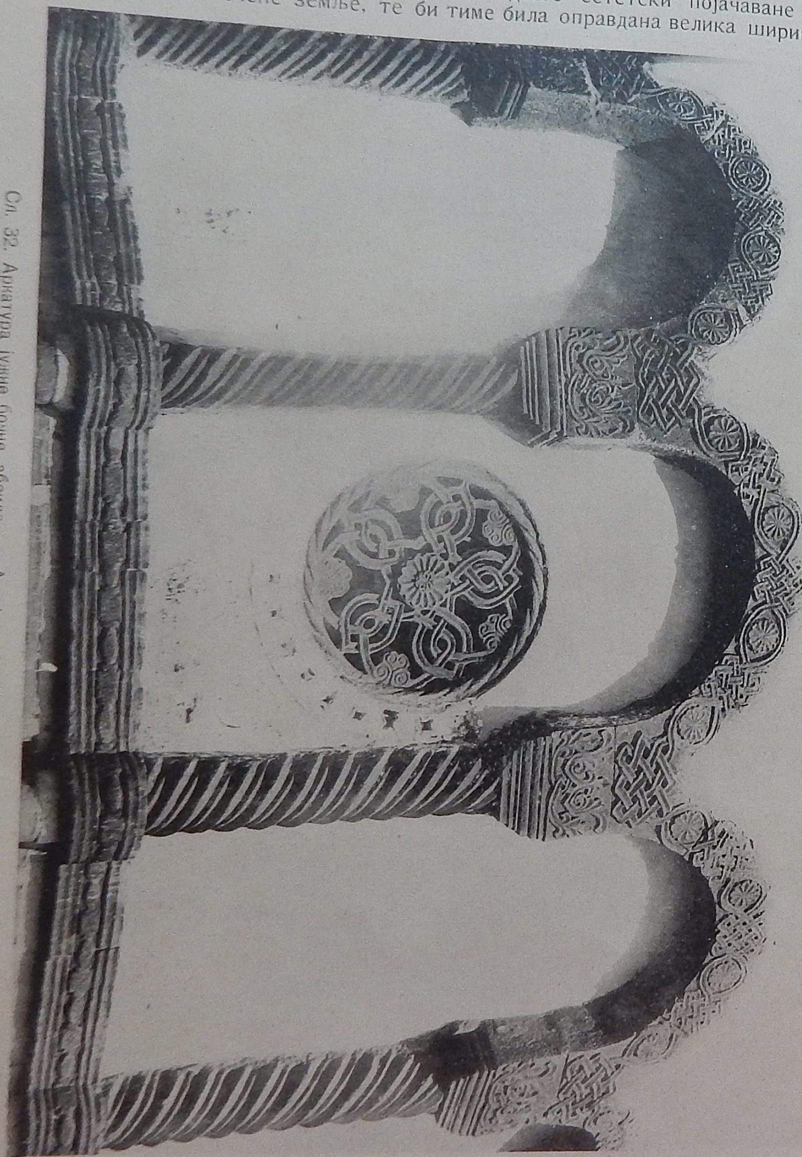


Сл. 31. Аркатура северне бочне абсиде. — Arcature de l' abside latérale au nord.

ових двеју розета има само у толико, што су постављене у разним угловима у односу на одговарајуће осовине. Поред тога код ове је розете централно пуце довршено.

Остаје нам још да обратимо пажњу на три стилизоване и лажне аркатуре које се налазе при врховима абсида. Напоменули смо већ раније да од другога кордон-венца па на више, колонете, које маркирају углове на абсидама постају тордиране, камени тричетвртни стубићи. Ови стубићи имају своје капителе, формиране од профила

кордон-венца; имају и своје абакусе, који ширином најистакнутије плочице на капителу, примају релативно танке и орнаментисане архиволте. Има знакова, по којима би се дало закључити, да су ове архиволте биле одозго естетски појачаване луцима од крстатих лончића од печене земље, те би тиме била оправдана велика ширина абакуса.



Сл. 32. Аркатура јужне бочне абсиде. — Arcature de l' abside latérale au sud.

Све три абсиде имају истоветне аркатуре и са истоветном пластичном декорацијом. Мале разлике се појављују само у цртању истих орнамената (сл. 31. 32. 33).

Торзија свих стубића изведена је на исти начин. Код свих стубића вијуге имају исти шиљасти профил и свугде се мале и велике вијуге ређају наизменично. Абакуси над свима стубићима и конзолама једнако су декорисани, преплетеним палметама са по једним крином у средини. Све пак архиволте имају декорацију од преплетених дијагоналних крстова са уметањем малих пластичних розета у интервалима. Код све



три абсиде, розете нису отвори у зиду који служе за убацивање светлости, већ су ту постављене једино ради добивања хармоније у односу на остале, праве отворе. Северна и јужна абсида имају розете скоро подједнаке. Код обојих, преплет се грана у пет кракова, али, док код розете северне абсиде шупљине између кракова преплета испуњавају познати листови у облику школьке, дотле се код розете на јужној фасади, на истим местима, из преплета издвајају орнаменти, потпуно стилизовани и плитко уре-



Сл. 33. Олтарна абсида. — Abside orientale.

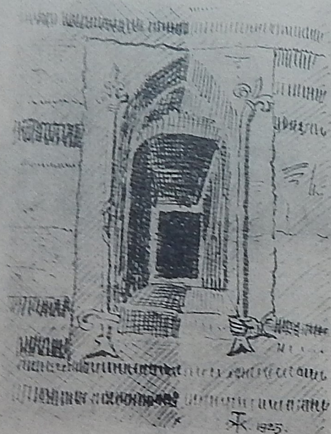
зани. Розета пак на олтарној абсиди састављена је из преплета слободне, симетричне композиције, са уметањем четири листа у облику школьке.

Од специјалнога ће интереса бити, поменути овде обраду малога прозора који служи за вентилацију протисиса (сл. 34). У камену је издубљен шиљасти отвор (свод), чије су вертикалне ивице оперважене са по једном танком врежом која се завршава криновима. Са леве стране врежа почиње једним постаментом (?) и при почетку про-

зора обухваћена је неком кариком са куком. Са десне пак стране, врежа такође почиње неким двокраким задебљањем, више кога врежу стеже једна шака, која има и део руке у рукаву. Ово је решење чисто декоративно и потпуно је инспирисано цртежима, којима су декорисани иницијали по рукописним књигама тога и ранијега доба.

ЕФЕКТИ ПОЛИХРОМИЈЕ. — Већ довољно развијени смисао за тражењем ефеката у полихромноме шарању фасаде племенитим материјалом, архитект Каленића не само да је наследио од својих претходника, већ га је, овде, у многоме и усавршио, додавши му доста свога и оригиналног.

Свакако, фасада је од свога сокла па до врхова својих кубета била целокупна израђена из редова опеке и камена (сл. 35). Данас, на жалост, цели горњи део фасаде, почев од венца-капитела на који се опиру архиволте, па све до врха, сакривен нам је, привремено, слојем грубога малтера немилосрдно набацаног преко племенитога материјала и његових нежних боја. Но исто тако, сакривена нам је у највећем броју, боја оних опека, које су остале неомалтерисане. Ове опеке, као и фуге између њих, данас су покривене једним танким слојем боје, црвене и беле, те нам не дају оно што бисмо ми хтели, не дају нам прави ефект њихових оригиналних, природних боја. Редови опека, који се налазе између исто тако дебелих слојева малтера, извршени су овде, на супрот примера код готово свих. Српских грађевина, увек по три заједно и без уметања вертикалних опека. Зато, сваке три опеке дају утисак једне траке, као што и ред камених квадера представља једну јединствену траку.



Сл. 34. Прозор за вентилацију протисиса.
Fenêtre-ventillation du prothissis.

Оваквом хоризонталном поделом — испресецана, дакле, овако широким хоризонталама — фасада Каленића добива много с обзиром на привидно скраћивање њених јако издужених и високих форма. Уједначена пак игра црвених трака од опека и жутих од камена, даје фасади још и монументалне мирноће, коју она иначе не би имала.

Крстати лончићи од печене земље уваљени у малтер, ограничени са по једним редом тањих опека, чине згодан прелаз између камених оквира за прозоре и зидне масе како својим нежнијим формама, тако и својим многобројним и ситним сенкама. Полихромни ефекти овде играју претежну улогу поред свега тога, што су иначе крстати лончићи на овоме месту елементи другостепене пластике.

Као и код других грађевина епохе кнеза Лазара и код Каленића су морале бити употребљена разнобојна шаховска поља, као елеменат за постизање високих ефеката полихромије. Основ за овакво тврђење даје нам факт, да се на свима местима, под аркатурама на абсидама или около розета, према бочним бродовима, наилази на неправилно зидање у ломљеноме камену. Очевидно, дакле, да су оваква места, где је иначе било незгодно, због многих кривина и ускога простора, спроводити правилне редове опека и камена, испуњавана већ познатим мотивом шаховских поља бојадисаних al fresco у слоју малтера. Шаренило пак ових квадратића у складу и тону са осталим бојама и формама производило је жељене ефекте.

Но, најважнија ствар на коју наилазимо код Каленића, с обзиром на полихромно третирање фасаде, јесте без сумње бојење орнамената и фигуралних представа, које су у камену изваjане као већ једном јако декоративне. Заиста, сви преплети и и други орнаменти и ако од камена, били су обојени бојама за al fresco. Поједине вреже, онако како свака за себе тече, добивале су разне боје, да би се једна од друге разликовале. Али не само то. Наилази се често на случајеве где су поједине вреже остављане у својој природној боји а друге, које се заједно са својим криновима и палметама преплићу са овима, бојене су сасвим дискретно, обично црвеном или зеленкастом бојом и то само на оним местима где иначе долази сенка, која на тај начин излази појачана.

Фигуралне представе бојене су све без разлике и њихове су се боје чак и до данас у многоме сачувале, ма да јако избледеле. Исто тако и овде није боја тек



просто покрила известан део фигуре. И овде су, на пример, боје хаљина или замишљене сенке појединих делова тела или одела, дате са пуно разумевања и претензија. Бојењем ових свих врста, које у колико се тиче бојења природнога камена,



Сл. 35. Богородица (из Деисиса) и апостол Петар. — Vierge, apôtre Pierre.

води своје порекло чак из египатске и грчке класике а које је код нас продрло несумњиво преко нама најближега Истока, архитект Каленића допуњује већ задобивене ефекте и даје им живота и смисла. Складом и распоредом својих боја он, поред свега, успева да одвоји сваки део своје грађевине за себе, да би опет све наново спојио у једно.

КОНСТРУКЦИЈЕ, ТЕХНИКА, МАТЕРИЈАЛ. — Како нам је највећи део конструкција скривен и неприступачан, то се, овога пута, нећемо моћи најдетаљније упуштати у њихов опис, већ ћемо то чинити само у толико у колико је то могуће и у колико нам то казују поједине конструктивне форме.

Самим конструкцијама као таквим, код Каленића се не би лако могло наћи замерке. У Византијској архитектури узима се круг као основна конструктивна линија

за премошћавање отвора и простора. Код Каленића пак видимо у многоме одступање у овоме правцу. Понајпре, видимо како се пиластри у унутрашњости цркве везују између себе сегментастим луцима и то онима, који целом својом висином задиру у сводове. Ово задирање лукова у сводове ипак није технички изведено потпуно чисто, већ је доста неправилно и произвољно. Затим, што је такође јако карактеристично, ни сводови, ни луци па чак ни архиволте не добијају нигде ни мало надвишења већ се



Сл. 36. Св. Јован Претеча и апостол Павле. — Jean Prodrome, apôtre Paul.

опиру директно на капителе, односно на венце. У унутрашњости сви сводови и луци а на спољашности цркве већи део архиволта полази директно из екстремних линија венаца-капитела. То је познати манир свих источњачких архитектура.

Традиционално источњачки манир украшавања фасаде материјалом разних боја, овде специфично византијски, изилази као конструктиван. Опеке се увлаче својом



својом дубином у зидне масе, али се не провлаче кроз целе дебљине зидова овако правилно као на фасадама. Само поједини редови опека провучени су кроз зидне масе и служе за изравњавање терета и појасева зидања у ломљеноме камену. Овај манир зидања врло је стар и примењиван је био још код Египћана и Римљана (emplecton). Следствено конструктивности саме оплате, све главне камене архиволте као и оне на прозорима што ће се мало доцније продужити у шамбране, немају изнад себе никакве олакшавајуће конструкције. Код прозора је још и то особено, што спољна архитектура прозора нема апсолутно никакве сличности са прозорским отвором у зидној маси нити чак се то двоје поклапају у довољној мери. Јер, док је сваки отвор у зидној маси полукружно пресведен, дотле шамбрана на зиду описује изломљени лук који има несрављено већу апсолутну висину него што је висина на којој је завршац који пресводи тај отвор у зиду.



Сл. 37. Св. Антоније. — Antoine.

Као што је напред већ поменуто, ниједан свод није тачно маркиран с поља, већ су све конструктивне форме третиране с поља засебно. Тако на пример, велике архиволте на фасадама припрате не показују конструктивне линије, евентуално, каквих сводова и лукова, већ су ту намештене само што је у њима тражен спољни ефект. Тако исто и све архиволте на осталим деловима фасаде, само означују да је, од прилике, ту место таквој конструкцији, али то место не одређују тачно и несумњиво.

Већ на први поглед види се јасно, како је архитект ове цркве желео да целокупно богатство обраде овога свога дела, појача употребом што бољега материјала. Целокупна употреба камена своди се само на једну врсту. То је врло лепи жућкасти пешчар старе формације из околине Крушевца (»Брајковачки камен«), ситнозрн, хомоген и чврст а лак за обраду. Како најкрупнији квадери за израду сокла, тако и они мањи за обраду зидних платна, тако и они који су били употребљени за израду чипкастих украса и перфорираних розета, узети су сви из истога каменолома, али су при том сви добро одабрани. Врло ће се ретко наћи на фасади камена који у себи има земљаних ласова а тај камен има их много и често.[1])

Техника обраде камена иста је као и код свих цркава овога и ранијега доба у Српској архитектури. Да би се добила равна површина камен је најпре приближно дотериван шиљастим длетом а затим је тако изравната површина дотеривана до потпуно равне помоћу плочастога длета. Нема пак трагова по којима би се могло закључити да је тада у упо-



Сл. 38. Св. Арсеније. — Arsène.

1) На новоме конаку манастира, зиданом пре десетак година, употребљен је исти камен али са врло много ласова.

треби био и зупчасти чекић и зупчасто длето-алатке неопходне за добивање потпуно равне површине.

Опеке имају димензије 5. 20. 32 см., дакле, мало су дебље него обично. Оне су правилно израђене и добро печене.

Спојнице између појединих опека израђиване су уз двапут, т. ј. пошто је зи-



Сл. 39. Св. Јевтимије и Св. Атанасије Атонски.
Euthyme, Athanase du mont Athos.

дање завршено извлачене су накнадно обично помоћу летве као лењира. Њихово испадање из равни опека минимално је, једва око 3 мм. Ове спојнице су много доцније још једанпут превучене дебелим слојем малтера, тако да малтер остаје сада много истакнутији него опеке и квадери.

АНАЛИЗА СТИЛА. — Позната је већ и утврђена ствар да Срби нису никада понављали старе архитектурне форме и елементе без додавања чисто свога и оригиналног.[1])

1) Millet, op. cit. стр. 176.





Као што је већ више пута раније наглашено,
собом, у самој Српској архитектури, многобројне примере на којима је могао основати
своје дело; тако исто имао је у то доба и на Истоку и на Западу, ван своје отаџбине,
велико, чак неизмерно богатство у архитектури, које је богатство могао искористити
спроводећи своју замисао. Одмах ћемо зато саопштити своје уверење, да је архитект
Каленића једновремено обраћао своје погледе и на Исток и на Запад.

Узевши скоро дословно основу Лазарице чији прототип виђамо на скоро свима
црквама на Атосу, почев од Ватопеда па до Хиландара и, следујући вајкадашњој жељи
српских ктитора да им црква буде што виша по висини, архитект Каленића склапа



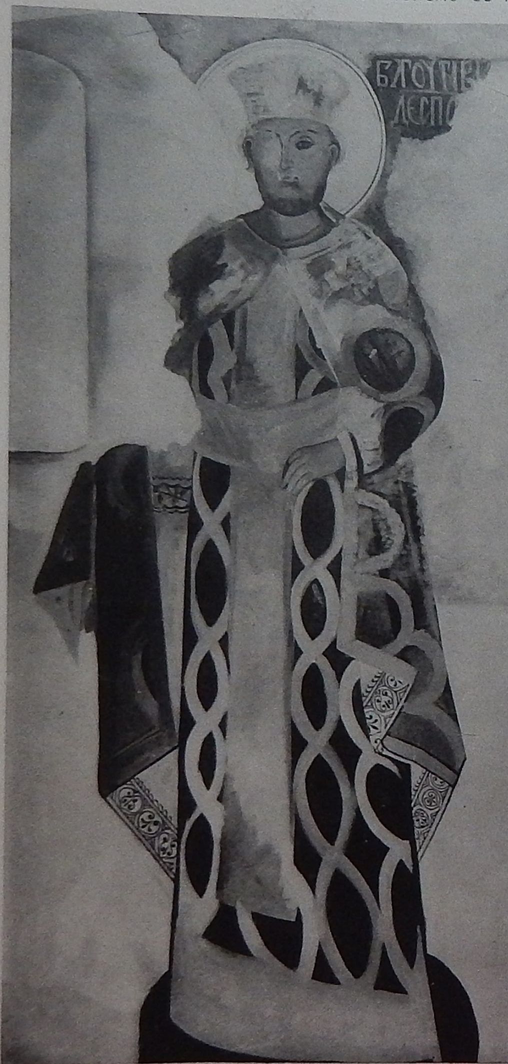
Сл. 40. Св. Теодосије Киновиарх и св. Јефрем Сирски.
Théodose, chef des cénobites; Éphrem de Syrie.

костур своје творевине издуженим формама које су потпуно у знаку Готике.

Прешавши на одећу, архитект Каленића првенствено тражи полихромне ефекте
византијских грађевина, па и ову своју одева у шарено рухо, употребљујући редове
опеке и камена. Па и овде, не задржава се на чисто византијскоме третирању, јер између
квадера не умеће опеке насатично — доказ утанчаности укуса и вишега схватања. И још, кад се узме у обзир да је овде потпуно (са изузетком крстића од печене
земље) изостала геометријска орнаментика из самих опека, већ се ишло на то, да се
од свакога реда камена или три реда опеке добије увек засебни појас, може се мирне

душе рећи, да је архитект Каленића добро познавао ефекте полихромије код сличних грађевина романских или можда муслиманских.

Што се пак тиче многобројних елемената другостепене пластике, њихово порекло наћи ћемо без велике муке на Истоку, како у Јерменској, тако и у муслиманској архитектури, но исто тако нећемо се моћи огрешити ни о утицај Запада, ма да мањи, али несумњив.



Сл. 41. Деспот Стеван (копија Гце М. Бешевић)
Etienne, despote de Serbie (copié par Mlle M. Bešević.

Тако на пример калонете, које маркирају углове зидова код Каленића видимо и код многих џамија у Малој Азији, Персији и Шпанији, а нарочито врло лепе код Султан Хана у Коњи из 1229. године.[1])

Колонете пак које маркирају углове на абсидама налазимо свугде и у Јерменској архитектури.[2])

Порекло пластичке декорације код наших цркава у опште, треба тражити такође на Истоку. На аналогије преплета и животињских мотива код декорације наших цркава и источњачких грађевина свих врста већ се и у нашој литератури раније указало[3]) а ми ћемо сада поменути само на решење текућих преплета код Медресе Кара-Тај у Коњи из 1252. године, где је стилизација текуће вреже у облику синусоиде са половином акантуовог листа, фрапантно слична овој на прозорима у Каленићу.[4]) Исто тако стилизација преплетених петокраких кринова са врежама на истој грађевини, не разликују се скоро од такве у Каленићу, и т. д.

Деспот Стеван Лазаревић, ктитор Каленића довео је био са Атоса велики број монаха, који су били употребљени за преписивање и украшавање црквених књига.[5]) Нема сумње да је ова околност, на коју је Millet био већ указао,[6]) у многоме утицала на развијање маште архитекта »Моравске школе« а понајпре на разноврсност барељефне декорације код прозора Каленића.

Само, колонете на абсидама у Каленићу, које су при врху тордиране, не показују у својој стилизацији ничега источњачког и ако им је основна идеја одатле. Стилизација ова проведена је несумњиво у духу Готике.

Розете, као отвори у зиду нису у источњачким архитектурама биле употребљаване. Оне су биле употребљаване у Муслиманској уметности али само као рељефи или као декорација на зидовима у унутрашњости. Исто тако биле су примењиване, као рељефи, и у Јерменској уметности. У Манастиру Кечаурус-у налазе се розете савршено истога цртежа као и неких код Лазарице и Љубостиње.[1]) Међутим, окулус-розета је латинскога порекла.[2]) Чипкасто разрађена розета налази се и у Марковом манастиру ма да, тамо, сама розета (у окулусу) је начињена од малтера и гипса.[3]) Једном већ усвојена форма окулуса код нас, добила је доцније и испуну праве готске камене руже у Лазарици а мало доцније добила је у Љубостињи а нарочито у Каленићу, дефинитивну форму Српске розете, прозора т. ј. елемента другостепене пластике.


Сл. 42. Анђео се јавља Јосифу у сну (према цртежу Г-це М. Бешевић).
Songe de Joseph (dessin de M-lle Milica Bešević).

У Каленићу, дакле, развој Српске архитектуре чини своју амплитуду. Та архитектура основана на традицијама како Истока тако и Запада, развила се била у целој грађевинској епохи Кнеза Лазара дотле, да јој се више никако не би могао пребацити еклектизам. Оригиналношћу својом, архитектура Српска стиче потпуно право да се назове стилом.

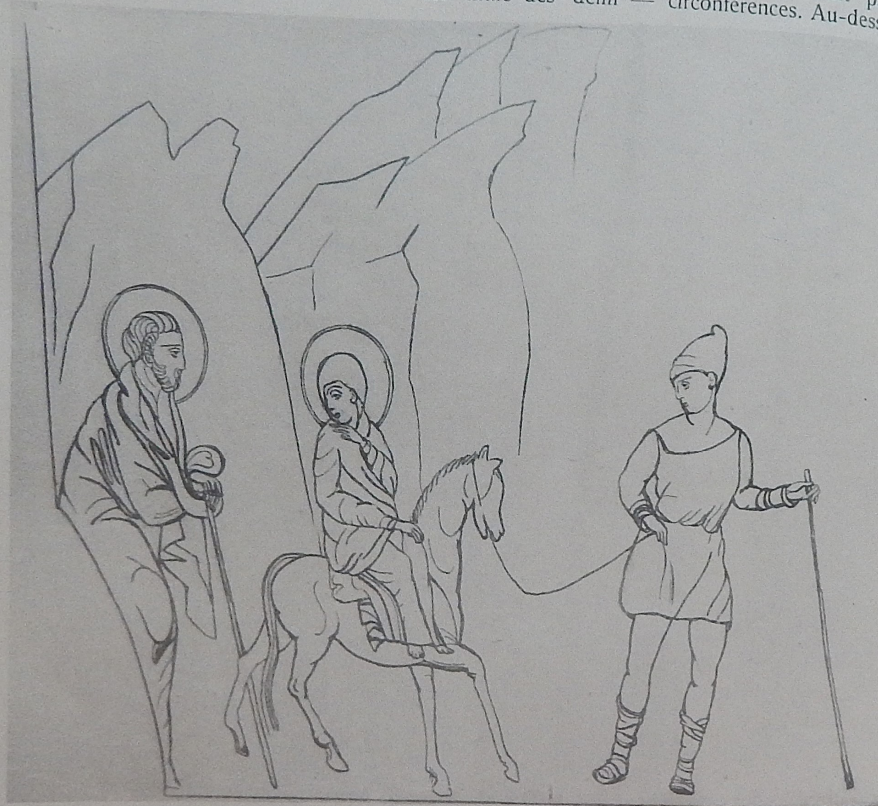
1) Fr. Sarre, Konia I. taf. 12. gp. Wasmuth, Berlin.
2) Josef Strzygowski, Die Baukunt der Armenier und Europa. Wien 1918.
3) Вл. Р. Петковић, Манастир Раваница, Српски Споменици I. Нар. Музеј, Београд 1922.
4) Fr. Sarre op. cit. taf. V.
5) В. Марковић, Православно монаштво и манастири у Средњевековној Србији, Ср. Карловци 1920. стр. 134, 139.
6) G. Millet, op. cit. p. 191.



1) Jos. Strzygowski, op. cit., B. I., s. 257.
2) G. Millet, op. cit. p. 114.
3) Мирковић и Ж. Татић. Марков Манастир, Српски споменици III. стр. 17.

# ARCHITECTURE.

Le plan de Kalenić figure une basilique à trois nefs avec croix inscrite et bas-côtés aveugles. Le narthex a été construit en même temps que l'eglise, à laquelle il est relié aussi bien par sa construction que par sa destination. Il affecte une forme rectaugulaire, les plus petits côtés se trouvant au nord et au sud; cependant il est voûté en forme de coupole sur pendentifs, dont la base est formée par quatre arcs de largeur inégale. Ces pendentifs ne sont pas concentriques aux arcs, et ils dessinent sur les murs des demi — circonférences. Au-dessus des



Сл. 43. Пут Јосифа и Марије у Витлејем (према цртежу Г-це Милице Бешевић).
Joseph et Marie en route à Bethléem (dessin de M-lle M. Bešević).

pendentifs le petit tambour rond supporte une demisphère — voûte de la petite coupole.

Des trois nefs de l' église, la principale seule est utilisable, car, les pilastres qui séparent les nefs étant appuyés contre les murs, il n'y a pas, en réalité, de bas-côtés; ceux-ci se reduisent à de simples niches rectangulaires, dont la profondeur est égale à l' épaiseur des pilastres.

Ceux-ci sont reliés entre eux, dans le sens de l' axe principal, par des arcs en segment de cercle, qui pénètrent jusque dans les voûtes principales. Cet exemple est unique dans l' architecture serbe; l' emploi d' arcs en segment est egalement exceptionnel à cette place et dans cette fonction.

L' espace principal dans l' église, le naos est élargi par des absides latérales demi-circulaires qui offrent à l' extérieur l' espect des pentagones. L' abside de l' autel a elle-même les formes semblables.

Le plan de la coupole est octogonal à l' extérieur et sphérique à l' intérieur (fig. 3).

La coupole est voûtée en forme de demi-sphère, et repose sur un tambour très élevé qui s' appuie sur des pendentifs très plats et concentriques aux arcs.



Assurément nous avons sous les yeux une oeuvre conçue et exécutée par un architecte savant et talenté. Mais ce n' est pas tout. Cette oeuvre représente le maximum de ce que pouvait donner un bon architecte de l' époque. L' ensemble, dans ses larges, lignes nous confirme encore dans cette opinion, car toutes les formes y résultent spontanément de la conception



Сл. 44. Упис Јосифа и Марије. — Recensement.

fondamentale du plan et de la construction.

Notre édifice repose légèrement sur un large soubassement. Ses masses se développent exactement d' après l' importance de l' espace qu' elles recouvrent, en convergeant, toujours graduellement, vers la partie dominante, vers la coupole principale. Cette coupole est haute et élancée, répondant au désir et au goût bien connu des anciens souverains serbes.[1] Le rapport des masses de la coupole principale et de la petite coupole est une trouvaille exceptionnellement heureuse, dont la valeur saute aux yeux.

1) Gabriel Millet, L' ancien Art Serbe, Paris 1919. p. 7, 191.

L' intérieur de Kalenić a été tout à fait négligé et sacrifié a l' aspext extérieur. Chaque partie, prise isolément, est d' une hauteur et d' une longueur disportionnée, si bien qu' il est impossible d' embrasser l' interieur de l' église d' un seul coup d' oeil. Comparé aux autres eglises serbes du XIV$^{e}$-siècle, Kalenić ne nous représente, à cet égard, aucun progrès, mais au contraire, une décadence.



Сл. 45. Поклоњење мудраца. — Adoration des mages.

Kalenić est très riche en ce qui concerne la plastique des murs. Chacun des nombreux pilastres qui, à l' extérieur, marquent les murs transversaux ou les arcs, est toujours souligné et renforcé par un demi-pilastre supplémentaire. Les archivoltes qui relient ces pilastres ont également leur partie correspodante dans la construction, soit dans les arcs soit dans les voûtes.

Chaque angle où se réunissent deux côtés de l' abside est marqué par une svelte colonnette à trois quarts. Cette colonnette se prolonge toujours jusqu' au baudeau le plus élevé et entraîne à sa suite tous les baudeaux.



La plastique de la coupole principale, qui se compose de deux parties, est d' un travail très particulier. Dans la partie inférieure, qui est carrée, une corniche ondée surmonte quatre rosaces. Les parties murales prismatiques restantes, qui forment transition entre les parties octogonales et carrées de la coupole, ne comportent pas de pendentifs réels comme d' habitude,



Сл. 46. Повратак мудраца; Анђео се јавља у сну Јосифу (Матеј II, 13). Retour des mages à Babylon; Songe de Joseph (Math. II, 13).

mais seulement leur représentation stylisée. La partie octogonale du tambour de la coupole a cette particularité, que les colonnettes qui marquent les angles sont à section polygonale, et non circulaire.

L' architecte de Kalenić adoucit la division trop nettement verticale de la façade par l' emploi de nombreuses horizontales vigoureusement accusées en particulier par des bandeux. Ceux-ci ne marquent pas à l' extérieur de l' édifice l' endroit de l' intérieur où devraient se trouver les ancres.

La façade du nord et celle du sud ont deux axes de simétrie. A droite et à gauche de l' axe principale qui passe à travers le milieu de la coupole et du transept, suivant les milieux

des bas-côtés, sont créés respéctivement par deux axes supplementaires. Sur tous ces axes se trouve actuellement établi un système d' ouvertures: en haut de legères rosaces à jour, en bas des fenêtres géminées d' une architecture massive, à ouvertures exigües. Dans la façade ouest, des niches latérales correspondent à la division de l' intérieur de l' église en trois nefs.

L' architecte de Kalenić accorde beaucoup d' attention aux details et à la décoration plastique; il y cherche l' achèvement des effets déjà obtenus.

Les bandeaux médians et inférieurs sont ornés d' un fin motif en forme de petite croix et des perles. Ils font office des ancres décoratifs et compensent la division verticale, fortement accussée des masses de la façade. Un corniche — chapiteau où s' appuient des archivoltes les supporte aisément de son profil compliqué. Les autres bandeaux n' existent actuellement plus.

Mais ce qui caractérise le plus Kalenić, ce qui, pardessus tout, lui donne la superiorité sur les autres créations de l' architecture serbe, se sont assurément ses portes et ses fenêtres, ses archivoltes et ses rosaces, — uniques en leur genre, incomparables en leur fantaisie, en beauté detravail, en richesse de leur plastique.

Les portes qui mènent du narthex dans l' église sont conçues de façon monumentale et représentent à elles seules un petit monument (fig. 14). Leur surface est toute entière recouverte de motifs ornementaux en pierre sculptée, en forme des entrelacs, des vignettes, de rinceaux et de palmettes.



Сл. 47. Бегство у Египат. — Fuite en Egypte.

Toutes les fenêtres, les rosaces et les archivoltes sont en pierre. Leurs surfaces sont également recouvertes des motifs ornamentaux les plus divers: entrelacs, vignettes, palmettes, feuillages, et autres. Les rosaces surtout se distinguent par leur travail delicat et leur belle composition. Dans chaque tympan de fenêtre est sculptée une composition d' un caractère parfaitement artistique. Nous en trouvons tout d' abord une qui, sculptée dans le tympanon de la fenêtre sud du nartex, représente la Vierge tenant dans ses bras l' Enfant Jesus et entourée de séraphins à six ailes. Le tympanon de la fenêtre géminnée de l' abside nord nous offre une intéressante stylisation du centaure Chiron, à corps de cheval et vêtu d' un froc. Chiron tient à la main l' instrument de musique nationale des Serbes, une „gusle“ Au tympan de la fenêtre geminée de l' abside de l' autel se trouve l' image, assez naivement conçue, de Samson écartant de force les mâchoires du lion.

A la fenêtre du bas-côté nord-ouest, nous voyons une sculpture aussi naivement dessinée qui représente deux ours attaquant un chasseur; le chien de celui-ci attaque un des deux



fauves par derrière. Les tympans des autres fenêtres sont ornées de figures d' animaux stylisés: griffons, aigles et colombes. La décoration du tympanon de la fenêtre du bas-côté sud-ouest est particulièrement remarquable par sa belle composition. Elle represente deux colombes qui boivent à la Coupe d' Immortalité.

Les absides sont toutes trois terminées par une arcature simulée à décoration plastique et à colonnettes torses identiques. Les colonnettes sont toutes contournées de la même manière. De grandes et de petites torsades pointues s' y enroulent alternativement. Les abaques surmontant toutes les colonnettes et les consoles sont décorées de même. Quant aux archivoltes, elles ont toutes une decoration plastique constituée par des croix en diagonale et en ligne droite, entremêlées de petites rosaces en relief.

La petite fenêtre qui sert à la ventilation du prothissis (fig. 34) est d' une exécution particulièrement interessante. Nous nous trouvons, en effet, en presence d' un travail purement décoratif, inspiré des dessins qui ornaient les initiales des manuscrits d' alors et des époques antérieures. Nous serons donc dans le vrai si nous cherchons l' origine de toute la décoration plastique de Kalenić au delà de l' Athos, en Orient.

L' architecte de Kalenić a non seulement hérité de ses prédécesseurs un sens assez déve-



Слика 48. Св. Данил, св. Ананија, св. Азарија, св. Мисаил.
Daniel, Annanias, Azarias, Misaël.

loppé pour les effets que peut donner la décoration polychromique de la façade avec une matière choisie; il l' a encore perfectionnée ici en plus d' un point, en lui ajoutant maintes trouvailles persennelles et originales.

Du soubassement au sommet de la coupole, la façade est constituée par les rangées de briques rouges et de pierrs de taille jaune. Les rangées de briques, qui se trouvent entre des couches de mortier, d' une égale épaisseur, sont toujours disposées ici trois briques par trois, et sans mélange de briques verticales. Aussi chaque ligne des trois briques donne-t-elle l' impression d' un ruban rouge, tandis que chaque rang de pierres donne celle d' un cordon jaune parfaitement uni.

L' embloi des poteries etoilées n' a pas été négligé à Kalenić. Celles-ci se trouvent plaçées tout autour de certaines fenêtres et formant un arc stylisé, leur donnent une forme plus élégante; il y en a également autour des petites rosaces, dont elles forment le bord.

Sans doute, nous rencontrerons également à Kalenić l' emploi d' échiquiers polychromes, specialement dans la décoration des surfaces irrégulières qui entourent les rosaces.

Cependant, ce qui nous trouvons de plus important à Kalenić, vu le traitement polychromique de la façade, s' est sans aucun doute la coloration des ornements et des scènes representées, qui sont sculptées dans la pierre et déjà hautement décoratives par elles-mêmes. En effet, tous les entrelacs et autres ornements, quoique faits en pierre, ont été peints à fresque. Les diverses vignettes, suivant l' effet particulier de chacune, ont reçu des couleurs différentes, afin de se distinguer les unes des autres. Mais ce n' est pas tout. Le cas n' est pas rare, où certaines vignettes ont gardé leur couleur naturelle, tandis que d' autres, qui mêlent leurs ailes et leurs palmettes aux premièrs, sont très discrètement colorées habituellement en rouge ou en verdâtre; et cela, seulement aux endroits ou regnerait autrement une ombre incolore, qui se trouve rehaussée de cette façon.

Les scènes sculptées sont toutes colorées sans exception, et leurs couleurs se sont pour la plupart conservées jusqu' aujourd' hui, quoiqu' elles aient beaucoup pâli. La couleur ne se borne pas ici à recouvrir certaines parties des figures. Au contraire, la couleur d' une robe, par exemple, ou l' ombre produite par les diverses parties du corps, sont trouvées avec beaucoup d' intelligence et de prétention. L' origine de cette coloration de la pierre naturelle remonte

8

jusqu' à la sculpture classique égyptienne et grecque; elle est certainement parvenue au Serbes par l' intermédiaire le plus voisin d' eux, l' Orient.

Il est dès à présent hors de doute que les Serbes ne se sont pas bornés à reproduire les vieilles formes et les anciens éléments architecturaux connus, sans rien leur ajouter de personnel et d' original.

L' architecte de Kalenić a eu sous les yeux de nombreux modèles sur lesquels il a pu baser son oeuvre. Il a également connu à cette époque, en dehors de sa patrie, à l' Orient et à l' Occident, une grande richesse architecturale, dont il pouvait tirer parti pour réaliser son projet. Nous exprimerons donc dès maintenant notre conviction, que l' architecte de Kalenić a eu un souci simultané des oeuvres orientales et occidentales.

Adoptant presque littéralement le plan de Lazarica, dont le prothotype nous voyons chez presque toutes les églises du Mont Athos, depuis Vatopedi jusqu' à Hilandari, et se soumettant au constant désir des fondateurs serbes, que leur église soit aussi haute que possible, l' architecte de Kalenić donne au squelette de son oeuvre des formes élancées qui sont tout à fait dans l' esprit du style gothique. Passant au revêtement extérieur, il recherche tout d' abord les effets de polychromie des édifices byzantins, et couvre le sien d' un manteau bigarré en employant des rangées alternes de briques et de pierres.

Nous avons déjà souligné la nécessité de chercher en Orient l' origine de la décoration plastique dans l' architecture serbe (exception faite pour les édifices plus anciens, de style roman pur. Nous possédons à l' appui de nombreuses preuves, exposées dans le texte serbe de ce livre.

Сл. 49. Цар Константин и царица Јелена.
Constantin et Hélène.

En ce qui concerne les rosaces, elles n' étaient pas employées comme ouvertures murales dans les constructions orientales. Elles servaient simplement de relief. Les oculus furent au contraire employés dans l' architecture serbe dés une période plus reculée, dans de nombreuses églises du XIVᵉ-siècle. Une fois adoptés, les oculus reçurent ensuite une décoration en pierre, comme les rosaces toutes gothiques de Kruševac, pour se transformer un peu plus tard en rosaces purement serbes de Ljubostinja, Veluće et surtout de Kalenić.

Kalenić représente donc l' apogée du développement de l' ancienne architecture serbe. Celle-ci, fondée sur les traditions de l' Orient autant que de l' Occident, se développa dans tout le royaume à l' époque du Knez Lazare, de telle façon qu' il ne fut plus possible de l' accuser d' éclectisme. L' ancienne architecture serbe possède pleinement, grâce à son originalité, le droit de s' appeler un style



# ЖИВОПИС.

— Др. ВЛАД. Р ПЕТКОВИЋ. —



Сл. 50. Св. Никола, св. Јован Милостиви.
Nicolas, Jean l' Aumonier.

## 1) Иконографија.

Распоред слика у цркви манастира Каленића не показује великих одступања од распореда фресака, који је уобичајен у осталим црквама српским. У *доњој зони*, кау и обично, сликају се у нартексу разглашени подвижници пустиња и свети аскети; о певницама свети расници; у олтару свети архијереји. У *горњим зонама* права црква показује на западноме зиду, као и обично, сцену Успења Богородичина и сцену чудотворног умножавања хлебова и риба, а на северном и јужном зиду разна исцељења

Спаситељева. Ту је за Господње празнике, као што је то већ обичај, резервисано почасно место у певницама, а и Рођење Богородице и Ваведење Богородично насликани су на уобичајеним местима једно према другоме. У олтару се у горњим зонама сликају Причешће апостола и сцене, које непосредно следују васкрсењу Господњем (Петар и Јован на гробу Христову; Noli me tangere; Христос у Емаусу; Лука и Клеопа јављају апостолима о сусрету са Христом и др.). Ну несумњиво су најинтересантније слике, које су насликане у горњим зонама нартекса, у којима се врло детално исприча историја живота Маријина.

Сл. 51. Христос благосиља пет хлебова и две рибе. — Multiplication des pains.

## А) ФРЕСКЕ У НАРТЕКСУ.

Чим се ступи у цркву, одмах пада у очи величанствена сцена *Деисиса*, која је насликана око царских врата на источној страни нартекса. Она је са иконостаса пренета на источни зид. У лунети ових врата види се слика *Христа*; јужно до самих врата насликан је *Крститељ Јован*, а северно је насликана *Богородица*. Христос је насликан у слици до испод прсију и представљен је потпуно en face. Крст у његову нимбу је са удвојеним пругама. Нимб је опточен плавом траком, која је уоквирена белим оптокама. Он десном руком благосиља, а у левој руци држи расклопљено јеванђеље, чији је поруб црвен, а на листовима јеванђеља читају се речи Христове: Азь есмь свѣть мірѹ, ходей по мнѣ не иматъ ходити (по) тьмѣ. Хитон му је пурпурне боје, а химатион плаве. Лик Христов је сасвим оштећен (сл. 14). Једва се распознаје, да је био насликан са краћом брадом и са дугачком косом, која пада по плећима. Преко левог му рамена пребачен је један крај његова химатиона, испод кога је повучена рука, која благосиља. У благослову палац додирује средњи прст, а рука је дланом окренута унутра. Богородица се налази на десној страни Христовој (сл. 35). Она је у пола профила окренута на десно Христу, према коме пружа десну руку своју у гест молитве,



да излије своју милост на молиоца и да буде милостив према грешницима (као на Страшном Суду). Њена лева рука укривена је у један крај химатиона, као да је сетно притиснута уз њен образ. Глава јој је погнута. И лик Богородичин је много оштећен. Још више је оштећен лик Светог Јована Претече: »с҃ты Іѡ Прѣтеча« (слика 36). Он има браду у нереду и дугачку разбарушену косу. На босим ногама његовим распознају се сандале. И он је представљен у пола профила окренут на лево Христу, према коме пружа обе руке у гест молитве. Богородицу прати *Св. апостол Петар*: »с҃ты Петръ« а св. Јована Крститеља *св. Апостол Павле*, »с҃ты Павьлъ«. Ликови оба ова апостола скоро су сасвим пропали. Св. Петар је (сл. 35), као и Богородица, окренут профилом на десно, а Св. Павле је окренут, као и св. Јован, профилом на лево. Апостол Петар држи у левој руци полу-савијен свитак, а десну руку је, као и Богородица, пружио у гест молитве, док апостол Павле (слика 36) обема рукама држи књигу својих посланица са раскошно искићеним корицама. Фигуре оба апостола, Богородице и св. Јована, распоређене с обе стране царских врата, заузимају доњу зону фресака на *источном зиду*.

На *јужном* зиду у доњој зони насликани су чувени пустињаци *св. Антоније Велики* и *св. Арсеније*. Св. Антоније, „с҃ты Антоніе" (слика 37) насликан је источно од прозора на јужном зиду, а св. Арсеније западно од прозора. Св. Антоније је насликан у оделу схимника. Његов хитон има дугачке и широке рукаве, а на среди је припасан. Преко њега с преда до испод паса пада исто тако припасан нарамник, по коме су извезени крстови. Химатион, набачен на плећа, завезан је испод грла, а преко главе носи сирски вео, који уоквирава морозно лице (сасвим оштећено) висока чела са подужом седом брадом. Он обема рукама држи развијен свитак, на коме стоји написано: „видѣхъ с҃ти вражіе прострьти по земли". Св. Арсеније (слика 38) је исто тако насликан у оделу анахорета. Ну он нема сирски вео преко главе, већ је представљен гологлав. Он има дуге седе бркове и дужу бујну, растреситу метласту седу браду. И он обема рукама држи развијен свитак, на коме се сада могу прочитати само речи: „Бѣгаи мира".



Сл. 52. Исцељење кћери Хананејкине.
Guérison de la fille de la Cananéenne.

На *западноме* зиду у доњој зони насликана су четири разглашена анахорета. Јужно од врата налазе се *св. Јевтимије* и *св. Атанасије Атонски* (сл. 39), а северно од врата су *св. Теодосије Киновиарх* и *св. Јефрем Сирски* (слика 40). Св. Јевтимије, „с҃ты Єѵтіміе" је стар човек ћелаве главе са дугом седом брадом, које му пада по прсима. Обучен је у одело схимника. У левој руци својој држи полуразвијен свитак, а десну је руку принео прсима. Св. Атанасије Атонски, „с҃ты Атанасіе Атонскы" чији је лик јако оштећен, има ретку косу и дужу браду, по средини раздељену. И он је у оделу схимника. Код њега се распознаје и аналав. У десној својој руци држи савијен свитак, а леву је руку принео прсима у гесту чуђења (или дивљења). Св. Теодосије, „с҃ты Өеодосіе Общежитель", је стар човек ћелаве главе, доста морозна лица и подуже седе браде на среди раздељене. Обучен је у одело схимника. У десној својој руци држи савијен свитак, а левом показује гест дивљења. И код њега се распознаје аналав. Св. Јефрем Сирски, „с҃ты Єфремь Сиринъ", показује десном руком исти гест дивљења, а у левој руци држи савијен свитак. Његов лик је толико оштећен да се више не распознаје. Обучен је у одело схимника. Ну он има преко главе сирски вео, док су остали св. еремити, изузев св. Антонија, без овога вела.

На *северном зиду* доња зона резервисана је за ликове ктитора. Данас се распознају само крајњи ликови. Крајњи лик источно представља *Деспота Стевана*, „Благочестивы деспоть Стефань", (слика 41, табла), а крајњи лик западно обележен је као „Петрь брать Богдан(ов)". Између деспота и овога Петра биле су насликане још две фигуре, које су варварским пробијањем прозора на томе месту скоро сасвим уништене. Очували су се само фрагменти доњега дела тела. Један запис, угребан много познијом руком (1767. год.?) испод лика деспота, помаже нам да идентификујемо личности. До деспота је насликан властелин *Богдан* »протодовијар,« а поред њега је насликана његова супруга *Милица* »протодовијарица.« Деспот Стеван насликан је en face. Он има овално пуно лице; кратку ретку браду, смеђе боје, на средини раздељену. Брци су му кратки. Очи, нос и уста су му оштећени. Изгледа, да су му очи плаве. Његова туника извезена је орнаментима у елиптичним пољима и између ових поља. Орнаменти су сада ишчезли. Деспотски плашт набачен је на плећа и закопчава се испод обнажена грла аграфом. Лорос је пребачен преко десне руке, која је била насликана испружена у страну и по свој прилици је њоме деспот држао цркву манастира Каленића (као у Руденици). Сада је на томе месту закречена и отвором за прозор уништена и црква и рука која је цркву држала. На глави носи деспотску круну. Деспот стоји на једном пурпурном јастуку. Он је још млад човек, коме се ни у ком случају не би могло дати више од 35 година. Од фигуре Богдана сачувана је само доња половина тела. И она је јако ишчилела. Познаје се туника и горња хаљина, која се спушта до земље. Она је раскошно извезена гранама и цвећем. Рукави, за које је тешко рећи, да ли су припадали туници или горњој хаљини, уништени су, као и фигура Богданова, закречавањем. Ну сачувао се један део самуровине, који је под оштрим углом висио доле на рукавима. Од целе фигуре Милице данас је очувана само партија око колена. Хаљина њена била је извезена медаљонима са птицама и криновима унутра. И фигура Петра, брата Богданова, јако је оштећена. Лик се скоро и не распознаје. Његова хаљина допире више чланака и урешена је пругама, у облику пантљика које се крећу у линијама на цик-цак.

Више доњега реда слика развија се у трима зонама једна изнад друге апокрифна историја живота Богородичина. Она захвата сва четири зида. Циклус почиње на источноме зиду сасвим горе, продужује се у истој висини на јужноме зиду, да би за тим прешао на западни и северни зид. Наставак циклуса бива затим у средњој зони на источноме зиду и тече у истој висини редом, којим и у горњој зони, да би опет на источном зиду прешао у доњу зону. У горњој зони на источноме зиду, по свој прилици, насликано је *Рођење Богородице*. Композиција се једва распознаје и само се по извесним случајним знацима може нагађати, да је ту споменута сцена илустрована. Исти је случај са сценом, која овој на јужноме зиду следује. Са највећим напрезањем очију могу се ту једва разазнати главне личности, које узимају учешћа у познатој композицији *Јоаким и Ана милују новорођену Богородицу*. У продужењу на западноме зиду била је, како изгледа, представљена сцена *Благослов трију јереја*, док је данас немогућно одредити, шта је могло бити насликано у горњој зони на северноме зиду.

У средњој зони циклус слика почиње такође на источноме зиду. Данас се једва разазнаје само сцена у средини, а која представља *Молитву првосвештеника пред палицама просилаца Богородичиних*. Види се часна трпеза, над којом се своди киворијум. На њој лежи поређано седам палица просилаца једна поред друге. Пред трпезом у проскинеси првосвештеник Захарија произноси своје молитве. Судећи по томе, што је северно од ове сцене сачувана представа Богородице у олтару са групом фигура, које је прате, могло би се слутити, да је овде било представљено *Ваведење Богородичино*. Уобичајено је, да сцени са »Молитвом првосвештеника« претходи »Раздавање предива,« а следује јој »Обручење Марије Јосифу.« На јужноме зиду сретају се две сцене: једна је илустрована источно од прозора, а друга западно. Прва је уништена. У другој сцени представљене су *Благовести на бунару*. Бунар је са ваљком, око кога се омотава ланац, помоћу кога се извлачи вода из бунара. Марија стоји пред бунаром и левом руком држи ланац, који се спушта у бунар. Десну руку подигла је у висину лица, као да са страхопоштовањем прима архангела Гаврила, који стоји пред њом и доноси јој вест, да ће родити. Марија стоји десно, а арханђео лево. У позађу је насликана једна зграда, на чијем гесимсу је исписано име арханђела „Гавриль." Арханђео је представљен у веома журном ходу. Десна му је нога јако у назад повучена и у колену савијена, те прави утисак, као да би арханђео хтео клекнути. Сцена је илустро-



вана према апокрифноме тексту Јаковљева протојеванђеља: »Марија ткаше скерлет и спремаше порфиру. И узе суд за воду и оде да наточи воде. И гле, глас неки говораше јој: Радуј се благодатна! Господ је с тобом. — Она се обазре десно и лево, да би видела, откуда долази тај глас. И обузе је страх. Она се врати кући, остави суд за воду; узе порфиру, седе на своју столицу и делаше. И гле, анђео Господњи стаде пред њу и рече: Не бој се, Марија, јер си стекла милост од Бога.[1])

Сцена са Благовестима на бунару могла је постати успоменом на цркву, посвећену Благовештењу, која је била подигнута недалеко од извора, на коме је Марија източила воду [2])

На западноме зиду две сцене: једна јужно од розете на тој страни, а друга северно од ње. Обе су скоро са свим ишчилеле. Прва представља како *Јосиф чини прекоре Марији* због њене бременитости. Јосиф, наслоњен обема рукама на штап, гледа право у очи Марији и пита је: „Шта је то, Марија?" Пред њим стоји Марија, чија је бременитост нарочито наглашена. Друга сцена представља *Испитивање невиности водом изобличења*. Једва се разазнаје Марија. Она стоји пред свештеником и пије »воду изобличења« из земљанога суда, који јој подноси свештеник. Из Старога Завета позната је заповест Господа Мојсију, да муж, који би посумњао у верност жене, доведе ову свештенику, који ће јој дати да пије »воду изобличења.« Ако је жена невина, неће јој бити ништа од ове горке воде, која носи проклетство.[3]) Фреске, које су биле у средњој зони на северноме зиду (источно и западно од розете), не могу се више разазнати.

Најбоље су сачуване фреске у доњој зони. Њих је могућно и студирати, док од до сада споменутих ретко која да није сасвим изгубљена за студију. И ова доња зона има свој почетак на источноме зиду. Ту су илустроване две сцене: Северно од царских врата насликано је, како се *Анђео јавља Јосифу у сну* (слика 42) и објашњава му откуда је дошла трудноћа Маријина (Матеј I. 19—24), а јужно је насликано, како *Јосиф и Марија путују у Витлејем ради уписа* (слика 43). У првој сцени насликан је Јосиф, како лежи на леђима, а главу је окренуо лево и десном руком додирује главу. Постеља, на којој Јосиф отпочива, лежи на земљи. Распознаје се бео покривач поврх постеље. Пада у очи контраст покрета ногу и главе: док се глава налази у покрету на лево, ноге су у покрету на десно. Изнад Јосифа лебди у ваздуху анђео са палицом гласника на левом рамену. Десном руком обраћа се Јосифу и говори му: »Не бој се узети Марије, жене своје, јер оно, што се у њој зачело, од Духа је Светога. Па ће родити сина и надени му име Исус и т. д.« (Матеј, I. 20—23). Ову сцену раздваја од сцене, која следује, један град, међу чијим се зидовима разазнају дрвета, што указује на вртове. Овоме граду упутиле су се две фигуре, од којих је она позади поуздано женска. Она фигура, што се налази напред, окренула се позадњој фигури и десном руком обраћа јој се, говорећи још нешто. Горе је био исписан дугачак запис, у коме се, несумњиво, дао читати дотичан текст из јеванђеља. Од њега се данас само са највећим напрезањем очију могу разазнати речи: »...не ѕбои сѧ«.

У сцени, која овој следује, насликан је *Пут Јосифа и Марије у Витлејем ради уписа*.[4]) (слика 43) Марија јаше на мазги која корача десно. Марија, која се десном руком дохвата гриве мазгине, окренула је главу на лево и нежно је повила према Јосифу, који иде позади мазге. Јосиф је као мало застао, обема рукама наслонио се на дугачку палицу и гледа право у Марију, као да је нешто пита. Ту је дословно илустровано оно место из апокрифнога јеванђеља, у коме се вели: »(Јосиф) оседла магарца и посади на њ Марију, а син Јосифов поведе га и Јосиф иђаше позади. И приближише се на три миље и погледа Јосиф Марију и виде је тужну, па рече у себи: Можда је растужује оно, што је у њој. И опет је погледа Јосиф и виде где се смеје. И рече јој: »Марија, шта је теби? Твоје лице видим час насмејано, час тужно. И рече Марија Јосифу: Јер очима својим видим два народа; један што рида и плаче и други који се радује и кличе.[5])« Мазгу, доиста води син Јосифов, ну за његову представу није било места на овоме зиду, зато је насликан одмах на јужноме зиду у сцени, која следује сада описаној. Он је представљен у краткој пурпурној туници, која пада по бедрима, а на глави носи конусну капу, сличну фригијској капи. Леву је руку напред

1) C. Tischendorf Evangelia apocrypha Lipsiae, 1853 стр. 21-23.
2) О. И. Шмит Благовјештеніе, 1911. (сепаратни отисак) стр. 9.
3) Књига бројева 5, 12-31.
4) Tischendorf o. c. стр. 32, 72, 121, 125.
5) Ibidem стр. 75.

пружио и подупире се дугачком тојагом, а десном руком држи улар од мазге. Главу је окренуо натраг према Марији. У позађу је насликан брдовит пејзаж. И поред ове композиције ишао је горе дугачак запис, од кога се данас не даје ни једно писмо разазнати.

На јужноме зиду у доњој зони насликан је *Упис Јосифа и Марије* (Лука II, 1—5; Tischendorf o. c. стр. 125). Долази у ред врло ретких композиција. Пред царским легатом, који седи лево на престолу поврх пурпурнога јастука раскошно извезеног, стоје Марија и Јосиф, једно иза другога. Марија стоји напред у пола профила на лево окренута и чини утисак жене, која се снебива. Њена бременитост дискретно је наглашена. Иза Марије стоји Јосиф, нешто напред погнут, насликан у профилу и окренут на лево царском легату, према коме је испружио леву руку, као да даје потребна објашњења. Он се, по свој прилици, колеба, како да назове Мсрију: ћерком или женом (према апокрифноме тексту). Иза Јосифа провирују три главе. Између царскога легата с једне и Марије с Јосифом с друге стране стоји писар и левом руком придржава одозго свитак, по коме је већ десном руком исписао речи: »Іосиф на и М.« Уз прса више свитка стоји му дивит са мастилом. Царски легат држи скиптар у десној руци, а на глави има високу белу капу, карактеристичну за носиоце виших чинова у Византији. Ноге му почивају на једноме супедансуму и обучене су у црвене ципеле. Туника му је плаве боје, а хламида је пурпурна. Ова се закопчава на десном рамену и оперважена је златном оптоком. Он је, као и његов писар, окренут десно Јосифу и Марији, којима се обраћа питањима. Царски легат је погрешно обележен натписом као: »Авгѹсть Кіесарь.« Уметника је, како изгледа, било збунило оно место из јеванђеља, на коме стоји записано, да је упис грађанства у империји римској извршен по налогу цара Августа. Јосиф има плаву тунику и жут химатион, а на ногама сандале. Писар царскога легата има доњу хаљину зелене боје, а горња је хаљина пурпурна, кратка и у пасу припасана. Иза царскога легата насликан је лични гардист његов. То је млад, голобрад војник са шлемом на глави, са кратком туником жуте боје и са зеленим панциром преко ње. Преко леђа набачена је плава хламида, док је обућа жуте боје, утегнута кајишима, који се увијају око стопала и голени. Гардист се десном руком ухватио за дугачко копље, које му је уз десно раме прислоњено, а на левој руци дужи штит. Иза Јосифа насликана су још три лица у кратким туникама. Позађе слике оживљено је једном сложеном архитектуром са разапетим тканинама, које су ревносно извезене лепим шарама. То, поуздано, означава, да се сцена одиграва у једној палати (слика 44).

На западноме зиду насликане су три сцене. Најјужније је представљено *Поклоњење мудраца са Истока новорођеноме Христу*. Овој представи следује сцена: *Мудраци се враћају кућама*, а крајња сцена северно представља *Анђела, који говори Јосифу у сну да бежи у Египат*.

*Поклоњење мудраца* (слика 45) припада једној серији композиција, у којој су се уметници руководили традицијом, да се подворење мудраца са Истока новорођеноме Христу десило у кући, а не у једном простору за стоку. Апокрифи веле, да је Марија тек трећега дана по рођењу Спаситељеву изишла у шталу и ставила дете у јасле.[6]) И јеванђелист Матеј говори о подворењу у кући а не у штали.

Сасвим лево Марија седи на једноме пространоме престолу поврх пурпурнога јастука, а ноге јој почивају на једноме супедансуму. Она је окренута на десно у пола профила и држи на крилу малога Христа, на чије раме наслања своју десну руку, док је леву руку пружила према мудрацима. Мали Христос протурио је своју леву ножицу испод десне тако, да је њен табан окренут гледаоцима и тако седи на крилу Маријину. Он је представљен у профилу. Упоредо са Маријом и на њеној левој страни седи Јосиф. Од његове фигуре види се само лице и горњи део главе. Ну док је Марија обележена натписом »Мир Θѵ,« дотле недостаје натпис, који је обележавао Јосифа. С десне стране приближују се мудраци. Они корачају свечаним ходом, скрушено погнути, један иза другога. Предњи је стар човек; средњи је човек зрелих година; а задњи је голобради младић. Предњи пружа ковчежић са златом; средњи је обема рукама подигао један дугачак суд, сличан католичким монстранцама. У суду је поуздано, тамјан. Задњи држи обема рукама један суд у облику боце, у коме је смирна (»измирна«). У химнама црквених песника на западу и ови дарови су символична значења.[6]) Мудраци имају оријенталску коафиру и обучени су у оријенталске костиме. Падају у очи раскошне

6) Tako Claudianus Mamerius вели: „myrrha homo rex aurum suscipe thura Deus." Цитирано код F. X. Kraus Geschichte der cristlichen Kunst II. 1897. стр. 289. И код псеудо Беде. E. Mâle L' art religieux du XIII. siècle en France. Paris, 1923. стр. 215.



архитектуре, које су насликане у позађу. Сцена је обележена натписом сасвим ишчезлим, у коме би се, можда, могло прочитати: »Поклоненіе Вльхвь (?).«

Сцени »Поклоњења мудраца« непосредно следује сцена у којој је насликан *Повратак мудраца* (слика 46). Сва три мудраца у једноме планинскоме пејсажу галопирају на коњима један иза другога. Пут, којим се они крећу, просечен је у серпентинама уз једно стрмено брдо, на коме се сасвим горе налази једна кула. Предњи јаше на беломе коњу. Он јаше, држећи ноге усправно у бакрачлијама и окренуо се сасвим на лево, пружајући десну руку и показујући њоме на звезду, која је на слици била горе насликана. Његова хламида, преко леђа бачена и на прсима прикопчана, лепрша се у бујноме замаху. Још прилично добро очуван је и позадњи мудрац, који још није стигао на завојицу пута. И он, у седлу исправљен, у галопу стреми напред, указујући левом руком својом горе на звезду. Од средњега мудраца сачувано је само мало и то је јако оштећено.

Ова се сцена непосредно надовезује на сцену, у којој је илустровано, како се *Анђео јавља Јосифу у сну* и поручује му, да са Маријом и Исусом бежи у Египат (Матеј II, 13) (слика 46). Јосиф лежи на леђима на једној ниској постељи на самој земљи. Десном руком својом додирује главу, а лева му је рука испружена по постељи. Изнад Јосифа десно лебди у ваздуху анђео, који је окренут Јосифу и говори му, да бежи у Египат.

На северном зиду је насликана сцена, која завршује циклус слика из живота Маријина. Она представља *Бегство у Египат* (слика 47). Марија по оријенталском начину јаше на белој мазги. Она се сасвим окренула позади и пружа обе руке према маломе Христу, кога на раменима носи Јосиф, што корача позади за Маријом. Хитон је Маријин плав, а химатион пурпурне боје. Јосиф је испружио леву руку своју пут Марије, а десном руком придржава ножице малога Исуса, који је, исто тако, више главе Јосифове пружио руке према својој матери. Он је бос, туника му је плава, а химатион жут. Напред три голобрада младића иду испред мазге. Један од њих у туници, која је зелене боје, води мазгу на улару, који је црвене боје. Поред њега корача други младић, који носи белу, кратку, у пасу припасану тунику, кратку хламиду и обућу црвене боје. Овај преко деснога рамена свога носи једну тојагу, о којој виси један плав суд у облику ибрика, а леву руку испружио је према предњем младићу у кога гледа и са којим као да разговара нешто. Предњи младић има пурпурну тунику и обућу беле боје. Он преко левога рамена свога носи беле »бисаге,« извезене на оба краја своја. Обема рукама својим придржава он напред ове бисаге и окреће главу позади, као да је у разговору са мало пре описаним младићем. Сва три младића имају кестењаву косу, у коју је уплетена плава пантљика. У псеудо-јеванђељу Матејеву вели се: »Erant cum Joseph tres pueri.[7])« Иначе се у апокрифном протојеванђељу младић, који води мазгу, зове Јаков. Ова поворка упутила се једноме великоме граду, који је сасвим десно насликан. Спољашњи бедеми са мазгама такође су насликани. Пред вратима овога града на доњем степенику стоји једна велика фигура у оделу василевса, са круном на глави. То је Фарао, који као персонификација Египта, поздравља добродошлицом свету породицу. Он је прекрстио руке на прсима и смерно се поклања пред високим путницима. Са зидова градских стрмоглави се доле један идол. Према овоме идолу, који пада, стоји на једноме „стубу" други идол сасвим управно са напред испруженим рукама.

Ову представу разјашњавају стихови једнога сирскога песника из прве половине XIII. века. Његови стихови су, истина, из тако позна доба, ну они су, несумњиво, одјек традиције, која се још врло рано беше створила на Истоку.[8]) »И кад они приспеше у унутрашњост Египта, сви идоли египатски попадаше и стрмоглавише се доле. Два идола беху пак постављена код капије града, у који улажаху. Идоли узвикнуше: Гле краљ и поглавар свих Краљевина и господар свих господара ступа овога тренутка у Ваш град. Фараон нареди, да сви изиђу пред врата града... И кад се наш Господар приближи вратима, поздравише га као краља краљева."

О падању идола говори се и у шестоме икосу дирљиве химне Акатиста Богородичиних: »Учинио си, те у Египту засија светлост истине; одагнао си мрак лажи, а његови идоли, Спасе, не могаху издржати твоју крепост, већ попадаше. А они, што остадоше читави, ускликнуше Богородици: Радуј се поправитељко људи; радуј се

7) Према јеванђељу псеудо-Матеја XVIII.
8) Oriens christianus VIII. стр. 401. (стих 57-59).

страшило демона; радуј се ти, што си згазила силу заблуде; радуј се ти, што си изобличила лаж идола!« 19. маја Сирци су славили срећни долазак Јосифа и Марије у Египат.[9])

## Б) ФРЕСКЕ У ПРАВОЈ ЦРКВИ.

На *западноме* зиду насликани су:

а) У *доњој зони* јужно од царских врата *св. Никола* и *св. Јован Милостиви*; северно од царских врата *св. Константин* и *св. Јелена*; а на горњем прагу царских врата *Пророк Данил* и три старозаветна отрока *Азарија, Ананија* и *Мисаил*;

б) У *средњој зони Чудотворно умножавање хлебова и рибе* и *Исцељење кћери Хананејкине*;

в) У *горњој зони Успење Богородице*.

*Пророк Данил*, „сты Даниль" и *три старозаветна отрока*: „сты Мисаиль" „сты Азаріа" „сты Ананіа", (слика 48), које православна црква заједно слави 17. децембра, били су омиљен предмет представљања у раној уметности хришћанској. Срећно спасење Данилово из лавовске пећине и трију отрока из зажарене пећи, у коју их беше вргао Навуходоносор, изражавало је наду у срећно спасење из смрти и зато су у сепулкралној уметности првих векова хришћанских бивали врло често представљани. Уз то су пророк Данил и три старозаветна младића сматрани као символи извесних јеванђеоских догађаја. Они се славе као весници рођења Христова у недељи пред Божићем. Сва четворица насликани су овде у Каленићу у слици до појаса. Сви су голобради са гргуравом косом кестењасте боје. Њихова коафира је оријенталска, а тако исто је оријенталски и костим, у који су обучени. *Цар Константин и мајка му Јелена* (сл. 49), „сты Костаньдинь" „стаа Єлена", обично се у црквама Средњега Века сликају на западноме зиду, најчешће јужно од царских врата. Они се увек сликају са крстом Господњим између њих. Овај крст овде има доле једну ужу пречагу, која, поуздано, обележава супеданеум. На горњем краку крста написане су речи: „црь славѣ", а на попречноме краку пише „Іс Хс." Константин и Јелена држе крст и то нешто мало уздигнуто изнад земље. Лик Константинов доста је оштећен. Не познаје се ни круна, коју је носио на глави. Као цар он носи царски костим. Далматика му је пурпурне боје са раскошно извезеним бордирама. Носи и лорос, који му је пребачен преко десне руке. Ципеле су му црвене. Он стоји на пурпурноме јастуку. И Јелена је у царском костиму. Она има дугачку далматику са широким рукавима раскошно извезеним. Лорос јој је пребачен преко леве руке. Носи и набедреник у облику штита, на коме је извезен дугачак крст, сличан ономе, који они држе. На глави носи високу круну. И она стоји на једном пурпурном јастуку.

Св. Никола „сты Николае" (слика 50), има елиптично лице са кратком белом брадом. Као епископ насликан је он у епископскоме литургиском костиму: бела туника (стихар); епитрахиљ и набедреник жуте боје извезен шарама црвеним, фелон љубичаст; бео омофор са крстовима извезеним златом. Леву руку ставио је испод фелона и омофора и тако хвата одоздо јеванђеље. Десном руком благосиља. У руци склопљеној на благослов додирује се палац са малим прстом.

*Св. Јован Милостиви* „сты Іѡ Милостиви" има дугуљасто, морозно лице са подужом брадом раздељеном на двоје. Он је у епископскоме костиму. Јеванђеље држи он левом руком на исти начин као св. Никола. Десна рука дотиче се јеванђеља (сл. 50).

Сцена, у којој је представљено, како *Христос благосиља пет хлебова и две рибе* (сл. 51), верна је илустрацији јеванђељскога текста (*Матеј* XIV, 14-20, *Марко* VI, 35-44, *Лука* IX, 12-17, *Јован* VI, 1-13). Сасвим лево горе насликан је Исус, како пут неба, чији се сегменат, из кога се зраци просипају, види сасвим горе, уздиже котарице са хлебовима и рибом: Погледа на небо и благослови (*Марко* VI, 41), „па преломи лебове и даде ученицима својим," да их раздаду народу. Одмах до описане сцене насликани су доле један према другоме Христос и апостоли. Између њих стоје две корпе: једна са лебовима, друга са рибом. Ту, дакле, Христос предаје ученицима хлебове и рибу да их раздаду сакупљеноме народу. Десно је насликана велика гомила народа: људи, жене и деца. Сцена је пуна детаља. Ту су мајке, које на прса притискују своју децу. Ту су људи, који за руку воде своје малишане. Апостоли са корпама зашли су

9) A. Heisenberg Zur. Feier von Weihnachten und Himmelfahrt im alten Jerusalem Byz. Zeitschrift XXIV, 3-4 стр. 335 (напомена).



међу народ и раздају хлебове. Већина од присутних пружа руке према апостолима. У позађу је насликан веома брдовит пејсаж.

*Исцељење кћери Хананејкине* (*Матеј*, XV, 22-28) (слика 52) је јако оштећено. Лево је насликан Христос у пратњи својих ученика. Десно на постељи лежи кћи Хананејкина. Поред постеље клечи Хананејка, забрађена белом марамом, и обраћа се Христу, преклињући га за помоћ. Иза ње један човек са клинастом брадом мало нагнут пружио је тако исто руке према Христу и придружује се молби жене, која клечи. Неколико фигура позади присуствује чудотворноме исцељењу. Христос у левој руци држи свитак, а десну је са познатим гестом благослова испружио према болесници. У позађу је насликана сложена архитектура.

На *јужноме* зиду на простору између западнога зида и јужне певнице насликан је у *доњој зони* одмах до прозора *св. Симеун Српски*. Његова је сигнатура ишчезла, али је њега лако познати по лику и по сентенцији, исписаној на његову свитку. У прозору су представљени: источно *„св. Кирик"*, чија се сигнатура изгубила, западно *св Јулита* „стаа Ѹлита." У *горњој* зони насликано је *Рођење Богородично*. Слика се једва распознаје. Фреске из горњих зона уништене су, пошто је цео простор који би оне обухватале, сада закречен.

*Св. Симеон Српски* (сл. 53), је снажна, крупна фигура са дугуљастим лицем, са дугом, седом брадом, која је пала по прсима. Он је у оделу схимника, као и св. аскети и преко главе има сирски вео. У левој руци својој држи он развијен свитак, на коме је исписана сентенција: Придѣте чеда и послоушаите мене стра(хоу).

*Св. Кирик* представљен је као дечко, кога озго благосиља рука Господња. Заједно с њим насликана је *св. Јулита*. Обоје су претрпели мартиријум 15. (28) јула и тога дана црква слави њихов спомен. Они су нарочито популарни били у Грузији. Безбројне цркве грузијанске посвећене су њима. Они су тако популарни, да и месец јули носи у Грузији име Кирика.[10])

*Рођење Богородично* заузима место, које је за ову сцену уобичајено. Лево је сцена са породиљом, а десно је сцена купања. Ана се исправила у постељи и обема се рукама дотиче једнога гиздавога суда који јој пружа једна женска. У њему су, несумњиво, предмети намењени тоалети. Друга једна женска, која се налази поред споменуте, подноси Ани огледало. Сасвим десно насликана је једна женска са махалицом у руци. Поред постеље види се сто, претрпан понудама. Од сцене купања остали су само фрагменти. Распознаје се само женска, која досипањем свеже воде разблажује воду у једноме суду намењеноме купању. Од друге женске, која седи на једној ниској клупици, држећи десном руком на колену малу Богородицу, док је левом руком испитивала температуру воде у суду за купање, познаје се само једна њена половина.

Слика је веома интересантна својим детаљима у жанру. Овде је нарочито наглашено, како је породиља забринута за своју тоалету. Не зна се, да ли је овде била насликана и колевка са новорођеном Богородицом, коју често једна женска једном руком нија, док у другој руци држи вретено са предивом.

На *северноме зиду* у простору између западнога зида и северне певнице насликан је у доњој зони одмах до прозора *св. Сава Српски* (сл. 54). И ако његове сигнатуре више нема, он се лако даје познати по своме лику, а и иначе његово је место сасвим природно ту преко пута од свога оца св. Симеона Немање. У *горњој* зони више прозора насликано је *Ваведење Пресвете Богородице*, које згодно заузима место према Рођењу Богородичину на супротноме зиду. На западној страни ступца на овој страни, о који се опире западни и северни лук што носе кубе, насликан је доле *свети Сава Стратилат*: »сты Сава Стратилать«. У прозору на тој страни насликана су два светитеља. Јасно се распознаје само западни. Он представља једнога од св. лекара, јер у левој руци држи лекарски нож а у десној кутију са лекаријама.

*Св. Сава Српски* има дугуљасто лице, метласту браду, тонзуру и обрве сведене на лук. Он је у костиму архијереја. Туника (стихар) има широке рукаве и показује дугачке, вертикалне пруге. Сакос је без рукава и нешто је краћи од тунике, те се доле види један мали део епитрахиља, који се преко тунике од врата спушта доле. Сакос показује спреда два реда медаљона са извезеним крстовима унутра. И на омофору су извезена два крста. Св. Сава држи у левој руци јеванђеље, а десном руком благосиља.

10) M. Tamarati L' église georgienne 1910. стр. 150.

*Ваведење* се једва распознаје и јако је оштећено. Лево је насликан Захарија у уобичајеноме костиму јеврејскога првосвештеника. Он је пружио обе руке, да прихвати малу Марију, која стоји према њему на једној платформи, којој са стране воде три басамака. Он је готов да је уведе у »светињу над светињама,« која се види одмах на левој страни његовој. Има се замислити, да се Захарија налази у самоме олтару. Уметници нису били тада још толико вешти да насликају фигуре људи унутра у просторима, већ су их сликали поред простора. Представа олтара, над којим се своди један кивориjум, срешће се у истој форми код слика, које третирају исти сиже. Марија преко главе и око грла носи бео превез са плавим тачкама. Иза ње насликани су њени родитељи Јоаким и Ана у пратњи гомиле девојака.

*Св. Сава Стратилат* (слика 55) отпочиње ред св. мученика, који се обично сликају у доњој зони оних простора, које обухватају певнице. Он је млад, голобрад светитељ гргураве косе, у туници, доле оперваженој једном раскошно извезеном бордиром. Више тунике носи кратак химатион без рукава, који оставља грло слободно и има горе широку, раскошно извезену бордиру. На плећа је набачена хламида.

*У јужној певници* сачуване су ове слике:

а) *У доњој зони* су свети расници. Изгледа, да су западно од прозора насликани *св. Никита* (до прозора) и *св. Прокопије*. а источно од прозора *св. Георгије* и *св. Димитрије* (до прозора). Као један од вођа небеске војске насликан је и *св. Арханђел Михаил* на ступцу, о који се опиру западни и јужни лук, што носе кубе. А на истој страни ступца, о који се опиру источни и јужни лук, што носе кубе, насликан је *Исус Христос*;

б) *У средњој зони* насликани су *Свадба у Кани* (источно) и *Исцељење кћери Јаирове* (западно). Изнад арханђела Михаила виде се два медаљона са бистама светитеља а више Исуса Христа насликан је *св. Јосиф*, муж Маријин;

в) *У горњој зони* више »Свадбе у Кани« насликано је *Сретење Господње*. Друга слика (западна) је уништена. Више св. Јосифа насликан је један од пророка. Лик је скоро сасвим пропао, ну у њему се може слутити *Цар Давид*. Више оба споменута медаљона познају се само фрагменти лика једнога светитеља.

На западно зидноме испаду (ступцу) на оној страни, која се сучељава са певничком абсидом, насликан је доле један светитељ, чији је лик скоро сасвим пропао. Више њега су били насликани медаљони са бистама светитеља. Но ови су медаљони сада пропали. На међупростору између ове стране зап. ступца и јужне абсиде насликан је један интересантан орнаменат, који се срета и у цркви манастира Манасије: једна вертикална биљна стабљичица, која испушта гранчице на обе стране, обавијена је двема таласастим тракама, које се укрштају. На страни источног ступца, који се непосредно сучељева са певничком абсидом, насликано је доле пет медаљона и у сваки од њих унета је биста по једнога светитеља. Ови су медаљони са ликовима појединих светитеља доцније рестаурирани и тада су погрешно рестауриране сигнатуре, које су обележавале имена светитеља. Онај сасвим доле сигниран је као **с҃ты Вахъ** други по реду **с҃ты Іωасафъ**, трећи **с҃ты Нес** (по свој прилици *св. Сергије*) и пети као **с҃ты Евс**. Више ових медаљона насликана је Богородица из сцене Благовештења. У прозору јужне певнице *насликана су два света лекара*. Ликови су врло рђаво сачувани. Источни представља *св. Пантелејмона*, са сигнатуром **с҃ты Пантелеимонъ** а онај западни *св. Јермолаја* са сигнатуром **с҃ты Іерьмолаі**. Пантелејмон је без браде и бркова и држи у левој руци лекарски нож, а у десној кутију са лекаријама. *Јермолај* је насликан са крстом у десној руци (слика 56).

*Арханђео Михаил* (слика 57) насликан је у војничкоме оделу. У десној руци држи он го мач, а левом руком придржава корице мача. Његово лице је сасвим женско, уоквирено дугачком, брижљиво сачешљаном косом, која у таласастим увојцима пада по плећима. У косу је уплетена бела пантљика. Носи кратку тунику, која се спушта до средине бедара и без рукава је. Поврх ње види се оклоп. Хламида је лако набачена на леђа, пребачена је преко левога рамена арханђелова и ту је завезана, омотавајући леву руку његову. Чакшире су узане и припијају се уз ноге. Обућа је утегнута белим пантљикама. Насликан је са крилима. На истоме месту срешћемо лик Арханђела Михаила и у цркви манастира Манасије.

*Св. Георгије и св. Димитрије* још су млади (слика 58). Обојица су голобради. Они су насликани у потпуној војничкој опреми. Туника им је кратка и спушта се до половине бедара. Она има узане рукаве. Поврх тунике је оклоп, који је потпуно прилагођен телу и маркира струк. Осим појаса у струку, који је врло гиздав он показује и један декоративни појас на пре[illegible] веома кратке рукаве, који допиру до половине мишица. Код св. Димитрија оклоп има широку огрлицу, док код св. Ђорђа оставља врат потпуно слободан. Хламида је лако набачена на плећа и виси позади слободно. Чакшире су тесно припијене уз ноге и увезане су шарама. Оне су код св. Ђорђа на коленима утегнуте шареним подвезама. Обућа је код св. Ђорђа утегнута белим пантљикама, чији крајеви позади висе. Св. Димитрије носи чизме. Св. Ђорђе левом руком држи буздован, а о левом бедру виси му и мач (са жутим дршком) о једној пантљици, што иде преко његова десна рамена. Десном руком ухватио је сасвим горе за дугачко копље, које стоји вертикално са десне му стране. И св. Димитрије је ухватио десном руком за дугачко копље своје, док левом руком, о коју му се ослања лук од стреле, придржава штит и две шипке од стреле. Мач му с леве стране виси о кајишима, који иду око појаса. С десне стране виси му буздован и тоболац са стрелама.


Сл. 53. Св. Симеон Српски.
Siméon de Serbie.

*Св. Никита* (слика 59) има кратку црну браду и веома наличи на Исуса Христа. Дуга му коса пада по плећима. *Св. Прокопије* (слика 59) је голобрад и има исто тако дугу косу. И они носе кратку тунику; гиздав панцир; хламиду; узане чакшире, утегнуте на коленима извезеним подвезама. Св. Прокопије носи обућу утегнуту белим пантљикама, а св. Никита носи чизме. Овај држи у десној руци копље, а левом хвата за балчак мача, који виси на левој му страни. Јајасти штит бачен је на лево раме. Св. Прокопије држи у десној руци го мач, а левом је ухватио за штит. О десном му бедру виси тоболац са стрелама, а о левоме мач.

Оба медаљона, који се налазе више лика св. Арханђела Михаила, обухватају два светитеља, насликана у слици до појаса. Доњи је голобрад и има густу, бујну косу. У једној руци држи трокраки крст. Лик горњега светитеља оштећен је. Он је леву руку своју подигао и у њој држи трокраки крст. Изнад ових медаљона насликан је један орнаменат: два правоугаона поља подељена дијагоналама на четири равнокрака троугла и у сваки од тих троуглова унет орнаменат од цветних круница.

*Свадба у Кани* (Јован II. 1-11) (слика 60) представља једну од најбоље очуваних фресака у цркви манастира Каленића. За раскошним столом полуелиптичнога облика седи шест личности: у средини младенци, десно од њих Богородица и Христос, лево две мушке фигуре, зашле већ у године. Једна од њих, по свој прилици, представља кума, о коме се говори у дотичноме тексту јеванђељскоме (*Јован* 8-9), а други или представља Јосифа, као што је то прописано у познатој Ерминији монаха Дионисија[11]) или јеванђелиста Марка, за кога се вели, да је присуствовао чуду у Кани Галилејској.[12])

Десно је представљено само чудо преобраћање воде у вино.

Сто је веома раскошно опремљен. Свуда около стола намештена је једна тканина, извезена црвеним шарама, која служи као убрус (сервијета) личностима, што седе за столом. На столу је неколико судова оригинална облика. Два од њих имају уста крстообразна: у већем се види телећа глава, а у мањем је нека печена птица. У трећем суду, који има облик чаше, налази се риба. Пред Христом стоји једна плавичаста боца оригинална облика са црвеном течношћу (вином). На столу лежи и шест ножева са црним корицама према броју личности за столом. На столу се виде и чаше жуте боје у облику конуса. Пред невестом, младожењом и Христом налази се и по један колач у облику плетенице.

11) M. Didron Manuel d' iconographie chrétienne 1845. стр. 167.

12) „Erat Marcus ex discipulis qui vinum ex aqua factum nuptiis Canae in Galilaea biberunt". Oriens christianus I₂ стр. 257.

Невеста, нежна, девичанска лица, има расплетену косу кестењасте боје, која се спушта низ плећа, остављајући уши слободнима. Поврх косе стављена је дијадема, слична царским венцима, искићена драгим камењем. У ушима су јој обоци од драгога камена плаве боје. Она носи ружичасту тунику са широком бордиром горе, која је раскошно извезена златом. Туника има узане рукаве и оставља грло обнажено. Невеста је нежно повила главу према младожењи. Она се снебива. Прсти њене леве руке почивају на столу и као да се дотичу ножа, који младожења држи међу прстима своје леве руке. Изгледа као да га пружа невести. Младожења има потпуно женско лице. Он се разликује од невесте кратком косом својом, која је уметнички фризирана. Врат и грло су обнажени. Његова је туника плава и има златом извезену бордуру око грла и златом извезену траку на узаним рукавима. Химатион му је љубичаст. И он је елегантно повио главу према млади, упућујући јој нежне речи. Између младожење и младе стоји позади женска (служавка) са чашом у десној руци. Чаша је пуна вина. Служавка има фино, нежно лице и фризуру као невеста. Њена плавичаста туника раскошно је извезена златом.



Сл. 54. Св. Сава Српски.
Sabbas de Serbie.



Сл. 55. Св. Сава Стратилат.
Sabbas l' officier.

Сасвим лево седи Христос на једној клупи без наслона. Босе ноге његове са сандалама почивају на једноме супеданеуму. Глава је Христова дугуљаста с кратком брадом посреди раздељеном и дугом косом, која се спушта низ врат, веома дугачак. Хитон је љубичаст и има шире рукаве. Химатион му је модро-плав. У левој руци држи свитак, а десном се обраћа Богородици, која стоји пред њим, подижући руке у гест молбе.

На левој страни младенаца седе два стара човека. Одмах до невесте седи човек беле косе и беле браде. Хитон му је плав, а химатион, који се испод грла закопчава, зелене је боје. Он држи у десној руци чашу пуну вина, а уздиже је у висину уста. По свој прилици представља он, према дотичноме тексту из Јованова јеванђеља, кума, који окуси од вина, што постаде од воде и нађе, да је боље од онога, што је пре тога служено (*Јован* II, 9). Лице, које седи до кума сасвим на крају десно и леву руку уздиже у знак чуђења, представља или Јосифа, оца Спаситељева, или





Сл. 56. Св. Јермолај.
Hermolaus.

кога од ученика Христових, вероватно јеванђелиста Марка. И он је човек зашао у године. Химатион му је црвен, хитон плав, а ципеле су му црвене. Између ове две последње личности стоји позади један голобрад младић у краткој туници плаве боје са раскошно извезеном бордуром око грла. Он десном руком пружа један суд и готов је да налије вина из њега. Десно се виде шест великих амфора, поређаних у два реда. У њих налива воде из једнога бакарнога суда један голобради младић у краткој црвеној туници, раскошно извезеној златом. Овај носи зелене подвезе на коленима и црвене чизме.

У позађу је насликана једна веома компликована архитектура чисто декоративна карактера. То су разапете тканине, које су на средини раскошно шарама извезене.

*Пробуђење из мртви кћери Јаирове* (*Матеј*, IX, 18-25; *Марко* V, 22-43; *Лука* VIII, 41-56) (слика 61) доста је оштећено. Десно на постељи седи усправљено кћи Јаирова. Пред њом лево стоји Христос. Својом левом руком Христос је ухватио девојку за десну руку њену, а десном јој се обраћа, говорећи јој. Постеља, на којој лежи девојка застрвена је црвеним застором и има подглавник. Девојка је до испод трбуха покривена једном шареном тканином са зеленим, жутим и љубичастим пругама, богато ишараним. Покривач је на горњем крају посувраћен. Девојка је обучена у модро-плаву тунику са узаним руковима, који показују златан вез на крају више лаката. Овога веза има и око грла и на прсима.



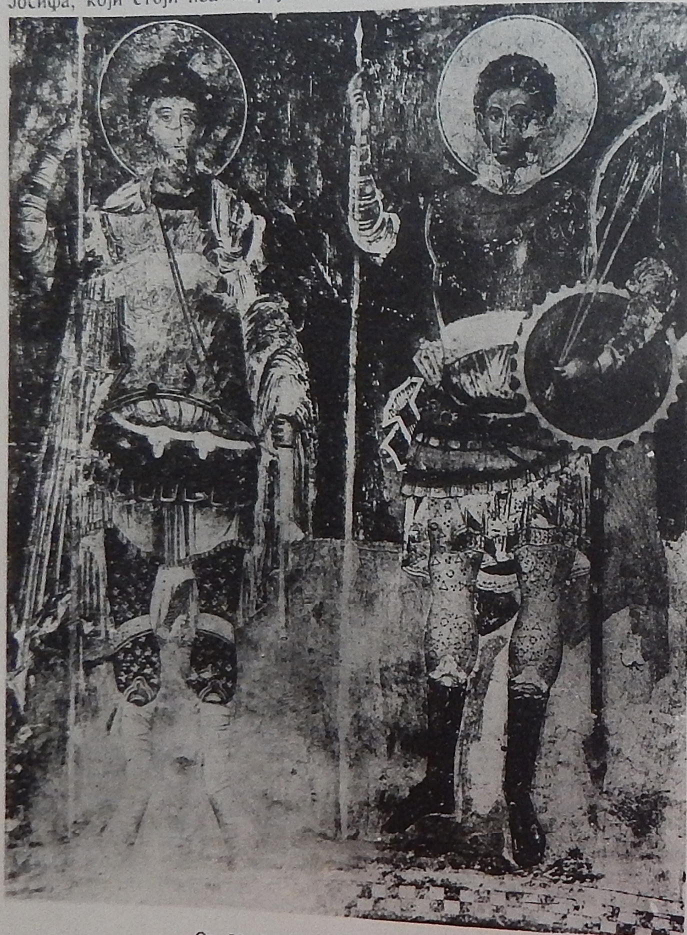
Сл. 57. Арханђел Михаил.
Archange Michel.

Христос држи девојку за руку тако, да се види длан њене руке. Иза Исуса насликана су два ученика његова. Једно је Петар, велика, снажна фигура са густом седом косом и белом брадом, обучен у плаву тунику и жут химатион. Друго је Јован, млада, скоро женска фигура са брижљиво фризираном косом, обучен у зелен хитон, а ружичаст химатион.

Иза девојке насликани су њена мајка са црвеним велом преко главе и њен отац, чији је лик скоро сасвим избледео. Цела композиција је скоро дословна илустрација јеванђељскога текста. А и према сликарској књизи са Атоса илустрација ове сцене не показује скоро никаква одступања.[13])

Интересантна је архитектура, која је насликана у позађу.

*Сретење Господње* (Лука II, 22-38) потпуно је изгубљено за студију, јер се једва распознаје. Могу се видети контуре Марије, која подноси малога Христа (лево) и Симеона, који га прима рукама покривеним једном драперијом (десно). Познају се контуре и Јосифа, који стоји иза Марије и пророчице Ане (иза Симеона), која држи свитак, на којој је била исписана уобичајена сентенција. Између Марије и Симеона часна трпеза са заклопљеном књигом на њој.



Сл. 58. Св. Ђорђе и св. Димитрије.
Georges, Demetrius.

У *северној певници* су у доњој зони насликани свети расници. Сигнатура се очувала само код расника источно од прозора. То је *св. Теодор Стратилат*: »сты (Θеωдωрь) Стратил(ать)«, (одмах до прозора). Његов друг је несумњиво *св. Теодор Тирон*.

13) Didron Manuel d' iconographie chrétienne p. 173.



Код светих расника западно од прозора нису се сачувале сигнатуре. Ну по свему изгледа, да су ту представљени: *св. Јевстатије* и *св. Никифор* (до прозора). Као један од вођа небеске војске насликан је *св. Арханђео Гаврил* на ступцу, о који се опиру западни и северни лук, што носе кубе. А на истој страни ступца, о који се опиру источни и северни лук, што носе кубе, насликана је *Богородица* са малим Христом. Она је пандан слика на истоме месту у јужној певници. У зони више ове доње насликана су у самој абсиди певничкој три чудесна исцељења Христова: *Исцељење губавога* (у средини), *Исцељење човека са воденом болешћу* (западно од предње сцене), *Исцељење двају слепих* (источно од средње сцене). Изнад арханђела Гаврила насликана су

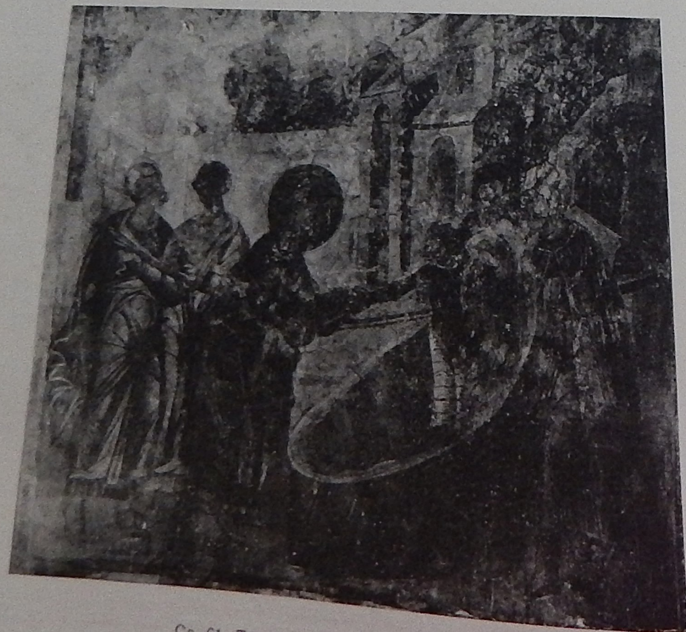


Сл. 59. Св. Никита, Св. Прокопије. — Nicétas, Procope.

два медаљона са погрудним сликама светитеља, као што је то случај и у јужној певници (слика 62). А више слике Богородичине насликана је мати Богородичина *св. Ана* са малом Богородицом. У горњој зони биле су у самој абсиди певничкој насликане две сцене, које су скоро сасвим пропале. Само се по извесним и то сасвим случајним знацима може познати, да је западно било насликано *Скидање с крста*, а источно *Васкрсење Христово из Ада*. Више она два споменута медаљона насликан је *св. Закхеј*, јако оштећен, док је више св. Ане, као пандан цару Давиду на јужноме зиду, насликан



Сл. 60. Свадба у Кани. — Noces de Cana.



Сл. 61. Пробуђење из мртвих кћери Јаирове.
Résurrection de la fille de Jaïre.





Сл. 62. Непознати светитељи. — Saints inconnus.

цар *Соломон*. На страни источнога ступца, која се сучељава са певничком абсидом, насликано је доле пет медаљона. У сваком медаљону налази се биста једнога светитеља. Медаљони су доцније рестаурирани и приликом те рестаурације погрешно су репродуковани ранији натписи, који су обележавали имена ових светитеља. Онај са свим доле је *св. Флор*, »сты Флорь«, више њега *св. Лавр*, »сты Лаврь«, затим *св. Калист*, »сты Калисть«, па *св. Прокопије*, »сты Прокопие(?)«, најзад *св. Вукол*, »сты Воуколь(?)« (сл. 63). Више ових медаљона насликан је арханђео Гаврил из сцене Благовести. У прозору северне певнице насликана су два света лекара. Сваки од њих држи у руци лекарски нож, а у десној кутију са лекаријама. Главе су им повезане пешкиром. Обојица су млади и без браде. Поуздано представљају *св. Кузмана* и *св. Дамјана*.



Сл. 63. Св. Флор, св. Лавр, св. Калист, св. Прокопије (?), св. Вукол (?). Phloros, Lavros, Kalistos, Procope (?), Boucolos (?).

*Арханђел Гаврил* (сл. 64) је пандан арханђелу Михаилу, који се налази на јужној страни, одмах преко пута од њега. Арханђел Гаврил држи у десној издигнутој руци гласничку палицу, а у левој куглу земљину, на којој је насликан крст, између чијих кракова читају се речи „Іс. Хс“ Он има крила, која су споља жута, а изнутра плава. Његово лице је скоро женско. Има дугачку косу која се у увојцима спушта низ плећа. У њој је уплетена бела пантљика, чији се крајеви са обе стране лепршају. Он носи кратку тунику, која допире до половине бедара, са узаним је рукавима а у пасу је припасана, а и преко прсију иде један декоративан појас. Хламида је набачена на плећа и једном аграфом прикопчана је на десном рамену његову. Чакшире су му припијене уз ноге и спреда су извезене. Доњи део ногу је залепљен малтером.

За иконографију је од значаја, што арханђел у руци држи куглу, на којој су исписане почетне речи имена Спаситељева. Кугла са крстом, несумњиво, символише Васељену, покорену крстом.[14]) Како се кугла земљина стављала у руке владаоцима, то је уметник хтео да нарочито нагласи власт, која је подарена арханђелима.[15]) Из тих узрока они се често представљају и у оделу василевса. Мало је теже разјаснити, зашто се на кугли појављује слика младога Христа или почетна писмена његова имена. Изгледа, да оваква представа упућује на непорочно зачеће. Арханђео Гаврил је тај, који је Богородици донео вест о томе.

*Свети Јевстатије* (сл. 65.) је човек зрелих година са подужом, клинастом брадом. Он носи кратку тунику са узаним рука-

14) Т. И. Шмит Παναγία Ἀγγελοκτιστος (засебно оштампано) стр. 229.
15) O. Wulff Die Koimesiskirche in Nicäa 1903. стр. 209.

вима; панцир и хламиду, која је на прсима завезана; узане чакшире са подвезама на коленима и чизме. Десном руком својом вади мач из корица, које придржава левом руком. Мач виси о кајишу, који утеже тело у пасу. О десном бедру виси му тоболац а о левом лук са стрелом. Његов друг *св. Никифор* (сл. 65) је млад човек са кратком брадицом и густом косом. И он носи кратку тунику, која не досеже ни до половине бедара. Панцир му је веома гиздав. Хламида набачена на плећа. Чакшире узане са подвезама испод колена. Обућа утегнута белом пантљиком. У десној својој руци држи шипке за стрелу, а у левој лук. С десне стране о бедру виси му тоболац а с леве мач.



Сл. 64. Арханђел Гаврил.
Archange Gabriel.

*Св. Теодор Стратилат* (сл. 66) има кратку, округлу, црну браду и густу косу. Његов костим је као код мало пре споменутих светих ратника. Нарочито му је панцир гиздав. Десном руком својом наслања се на дугачко копље, а леву руку, о којој виси лук за стреле, наслања на држак мача. О десноме бедру виси му тоболац на кајишу, који иде преко левог рамена његовога. С десне стране види се и његов округли штит. *Св. Теодор Тирон* (сл. 66) има подужу, црну, клинасту браду, на средини раздељену и густу црну косу. И његов је оклоп гиздав, а узане чакшире су му раскошно урешене везом. Чизме су му беле и тесно су припијене уз ногу. У десној руци својој држи он дугачко копље, а левом руком дохвата се мача, који му виси о левом бедру.

*Исцељење човека са воденом болешћу* (*Лука* XIV, 2-5) јавља се међу најстаријим иконописним темама ране уметности хришћанске. Овде је слика толико оштећена, да је сасвим изгубљена за студију.

*Исцељење губавога* (*Матеј* VIII, 1-4; *Марко* I, 40-45; *Лука* V, 12-14) (сл. 67) долази такође у ред тема, које су у уметности хришћанској врло рано представљене. Христос стоји лево, окренут у пола профила на десно према губавоме, који стоји пред њим. Христос држи у левој руци свитак, а десном руком обраћа се губавом са речима, познатим из јеванђељскога текста. Губави је наг и само око бедара му је обавијена узана драперија. Губу обележавају црвене пеге, посуте по целоме телу његову. Он је обе руке пружио према Христу. Иза Христа насликани су апостоли Петар и Јован. Иза губавога распознаје се пет фигура. У позађу је насликана архитектура са разапетим драперијама.

*Исцељење двају слепих* (*Матеј* IX, 27-30) (сл. 67) врло ће се ретко срести на хришћанским уметничким споменицима. Десно је насликан Христос у пратњи Петра и Јована. Према Христу лево стоје два слепа. Они се наслањају на дугачке палице, и нешто су напред погнути. Један од њих је голобрад, а други је зашао у године. Христос у левој руци држи полуразвијен свитак, а десну је руку испружио и кажипрстом дотиче се левога ока голобрадога слепога човека. У позађу сложена архитектура.





У *олтарској абсиди*, као што је већ то уобичајено, насликани су у доњој зони *св. архиепископи*, најзначајнији црквени оци, чији описи имају везе са литургијом и причешћем. Они стреме бескрвној жртви, *агнецу*, који је насликан испод прозора у олтарској абсиди. Северно, одмах до прозора насликан је *св. Јован Златоуст*: »Сты Iw Златоусть«, до њега *св. Атанасије Александријски*, чија се сигнатура изгубила, али кога је лако познати по његову оригиналноме лику. Иза њега даље на зиду протисиса насликан је *св. Григорије Ниски*, чија је сигнатура такође изгубљена, а последњи је *св. Никола*, који се још познаје по његову лику. На јужној половини олтарске абсиде одмах до прозора насликан је *св. Василије Велики*, чија је сигнатура ишчилела. До њега је *св. Григорије Богослов*: »сты Григорие Богословь«. Иза њега даље на зиду ђаконикона насликан је *св. Кирил Александријски*: »сты Кирiль«, а иза овога *св. Спиридон*: »сты Спиридонь.“ У прозору абсиде насликана су такође два архијереја, ну сигнатура се познаје само код једнога од њих. То је *св. Игнатије Богоносац*: »сты Игнатiе Богоносець.“



Сл. 65. Св. Јевстатије, св. Никифор. — Eustache, Nicéphore.

У прозору на северноме зиду олтарског простора насликана су два св. ђакона. Од њих се распознаје још само св. Стефан: »сты Стефань« у наспрамноме прозору на јужноме зиду насликана су такође два св. ђакона: *св. Прохор*: »сты Прохорь« и *св. Авива*: »сты Авивь«, који представља млада човека са тонзуром. Он је, као и остали свети ђакони, у ђаконскоме „одјејанију“, ну он има широк појас, урешен плавим шарама које су веома налик на поједина писмена.

У горњој зони олтарне абсиде насликано је *Причешће апостола* у два вида: северно раздавање хлеба апостолима (сл. 68), јужно је раздавање вина (сл. 69). У истој висини на зиду протисиса и ђаконикона, који се непосредно продужује иза олтарне абсиде, насликани су у допојасној слици по пет св. архијереја, чије су се сигнатуре сасвим изгубиле. Они су обухваћени стабљичицама једнога врежастога орнамента, који се креће у таласастој линији.

У ниши протисиса насликан је *умрли Христос*, а у ниши ђаконикона *Богородица* као Orans.

На северноме зиду олтарскога простора у горњој зони насликана је сцена *Јован и Петар долазе на гроб васкрслога Христа*. Према овој сцени на јужноме зиду више прозора насликано је: *Лука и Клеопа јављају апостолима о сусрету са Христом.*

Са свим горе у олтарској абсиди биле су насликане сцене из живота Христова после Васкрсења. Оне су данас тако оштећене, да је скоро сасвим немогућно идентификовати их. У средини је, судећи по неким случајним знацима, вероватно, била насликана сцена Noli me tangere Јужно је, може бити, био насликан *Христос у Емаусу* са Луком и Клеопом, а северно *Анђео, који мироносицама јавља, да је Христос васкрсао.*

Све остало од живописа у олтарском простору пропало је.



Сл. 66. Св. Теодор Стратилат, св. Теодор Тирон
Théodore l' officier, Théodore Tyron.

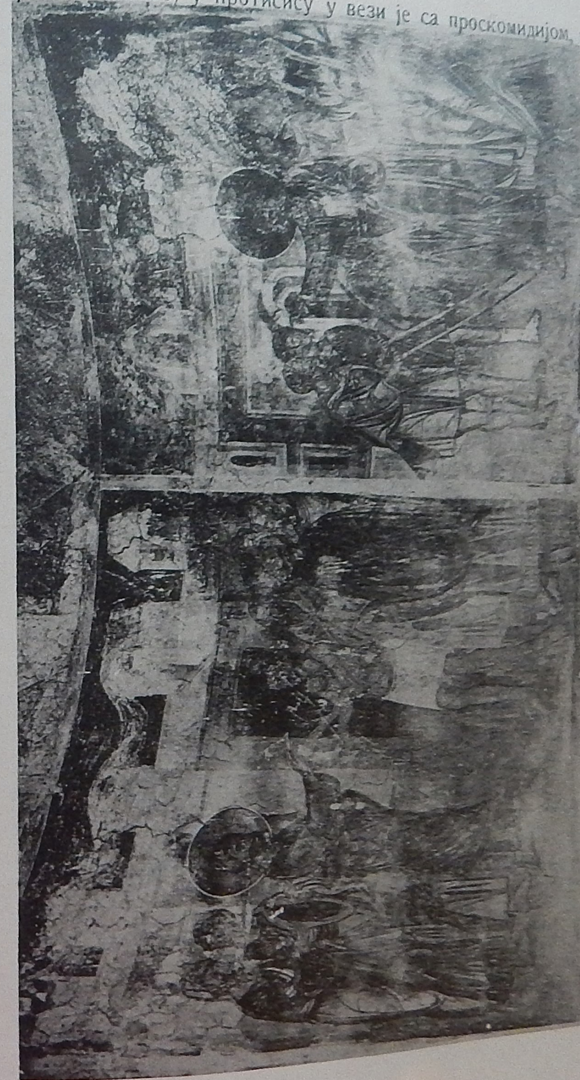
*Св. Јован Златоусти*, као и обично, насликан је до самога олтарскога прозора. Он има јако издужену главу са црном брадом. У рукама држи развијен свитак, на коме пише: „**Никтоже достоинь ѿть свѧзавшихь сѧ сь пльтскими**". *Св. Атанасије Александријски* има снажну главу са широким, пљоснатим челом и са јако развијеном лобањом. И он држи у рукама развијен свитак, на коме пише: „**Бѣ сты иже вь стыихь.**" *Св. Василије Велики* има необично благо лице. На његову свитку пише: „**Изрѣдно ѡ**".



*Св. Григорије Богослов* има скоро исту главу као и св. Атанасије, само што су му коса и брада нешто гушће. На његову свитку чита се: „**Благослови благословещие те**". На свитку *св. Спиридона* пише: „**Вь прьвыихь помени Гй.**"

Сви св. Архијереји носе бео стихар са вертикалним плавим пругама; епитрахиљ; набедреник; фелон, по коме су извезени плави крстови и омофор, који је такође извезен крстовима. Они стреме *Агнецу*, који је насликан испод прозора. На часној трапези, застрвеној раскошно извезеним чаршавом, стоји дискос, у коме почива Христос као „агнец", који се за грешно човечанство приноси на жртву. Дискос одозго покрива звездице.

Слика *Умрлога Христа* (сл. 70) у протисису у вези је са проскомидијом, која се у томе одељку олтара врши. У слици је представљен Христос који је умро на крсту. На отменоме лицу изважана је патња. На глави је трнов венац. На његову телу виде се ране. У позађу је насликан крст, на коме пише: „**црь славѣ.**" То је Христос, кога сретамо на плаштаници, са истим символичним значењем као и тамо. Слика дугује свој постанак црквеним песмама које величају жртву Христову и које се певају о Ускрсу.[16]) Ова слика била је у XV. веку раширена по целој Европи. Молитве пред њом доносиле су опроштај грехова за повише тисућа година. То је донело њену необичну популарност.[17]) Сл. у Каленићу представља најпростију форму теме са „Умрлим Христом" и, несумњиво је, најтачнија копија првобитнога оригинала.



Сл. 67. Исцељење губавога; Исцељење двају слепих. — Guérison du lépreux; Guérison des deux aveugles.

У *Причешћу апостола* насликана је у средини часна трапеза, иза које се види киворијум (невешто насликан иза трапезе, у место изнад ње). Иза трапезе стоји Исус Христос. Он је ту насликан два пута. Лево (на северној страни) раздаје он освећени хлеб апостолима, а десно (на јужној страни) поји он вином из путира апостоле, који му се приближују. Насликано је по шест

16) Упореди H. Brockhaus Die Kunst in den Athos Klöstern, Leipzig 1891. стр. 64. и сл.
17) E. Mâle L' art religieux de la fin du Moyen âge en France p. 100.

апостола на обема странама. У северној групи само предњи апостол (св. Петар?) са страхопоштовањем прихвата освећен хлеб, који му Христос пружа, исто онако, као што у јужној групи само предњи апостол (св. Јован?) приноси уста пехару, да прими свету течност из руку Христових. Остали апостоли приступају један иза другога са пруженом десном руком, или са обема рукама испруженима напред.

*Јован и Петар долазе на гроб васкрслога Христа* (*Јован* XX, 1-9) (слика 71), илуструје један догађај, који се десио одмах по васкрсњу Христову. Десно је насликан у стени урезан отвор и у њему доле саркофаг без поклопца. У саркофагу се види



Сл. 68. Причешће апостола (фрагменат) — Communion des apôtres (fragment).

покров, којим беше увијено мртво тело Христово, а поред њега убрус, који је био на глави Христовој, „не с хаљинама.... него особито савит на једноме месту“ (Јован XX, 7). Јован, млад и голобрад ученик Христов наднео се над саркофаг и са чуђењем посматра празан гроб. Иза њега се веома опрезно приближује Петар, који је испружио обе руке као и Јован. Обојица се чуде, што налазе празан гроб. У позађу је насликан





**Сл. 69. Причешће апостола (фрагменат) —. Communion des apôtres (fragment).**



Сл. 70. Умрли Христос.
Jesus mort.

стеновит пејзаж. Горе су били исписани дотични стихови из јеванђеља Јованова. Сада се једва може прочитати: »**Прідеже Сімонь Петрь сьзадь его.**«

*Лука и Клеопа јављају апостолима о своме сусрету са Христом* (*Лука* XXIV, 33; *Марко* XVI, 12-13) сл. 72) насликани су у једној слици, која је јако оштећена. Десно се једва распознаје група од једанаест апостола, који седе на једној пространој мраморној клупи(?) испред једне ниске архитектуре. Позади се види један висок киворијум. С леве стране приступају апостолима журно Лука и Клеопа и говоре им о своме сусрету са Христом.

Слике у олтару рестауриране су. Оне су, као и медаљони у цркви, нарочито освежаване. Због тога оне чине други утисак, него остале у цркви. Орнаменат драперија (у облику завеса), који је насликан у подножју зидова олтарскога простора поуздано је из доба те рестаурације.

## 2. Анализа иконографије.

У живопису цркве Каленићске нарочито се истиче циклус сцена, које илуструју живот *Богородичин*. Оне су од велика интереса већ и због тога, што ће се извор за њих узалуд тражити у светим књигама, које је црква признала. Оне су, на против, инспирисане легендама о детињству Богородичину, које су биле врло омиљене широким масама народа, ну које је црква била одбацила. Уметници нису могли одолети дражи романтичних скаски, којима народ беше искитио живот Богородице. Плењени разнобојним и

живописним мотивима ових скаски они им дадоше простране место у живопису појединих цркава. *Нарочито су српским уметницима Средњега Века биле омиљене теме из апокрифних јеванђеља.* Већ у нартексу Богородичине цркве у Грацу (код Рашке) развија се на зидовима циклус апокрифне хисторије живота Богородичина. У саборној цркви Хиландара он је већ прешао у праву цркву, а у Краљевој цркви у Студеници, у Патријаршији у Грачаници циклус почиње у самоме олтару. Црква Св. Ђорђа у Старом Нагоричану показује овај циклус апокрифних сцена из живота Богородичина у северном параклису, који одговара простору за протисис. На истоме месту срешће се овај циклус у Дечанима и у Матејићу. У Белој Цркви код Карана срешће се он у наосу. Поједине сцене из апокрифне хисторије живота Богородичине налазе се у циклусу »акатиста Богородичиних«, који се налази илустрован на зидовима неких наших старих цркава XIV. века. Нарочито се истичу циклуси у Матејићу и у Маркову Манастиру код Скопља.[18] И у живопису неких српских цркава XVI-XVIII. века јавља се овај циклус илустрован. Тако у цркви Благовештења испод Каблара,[19]) Никоља (испод Каблара),[20])

Сл. 71. Јован и Петар на гробу васкрслога Христа.
Jean et Pierre au tombeau de Jesus.

Јежевице,[21]) Св. арханђела код Кучевишта и др. Овде се у живопису настављају традиције средњега века. И у минијатурама познатога српскога псалтира из Минхена срешће се илустрован циклус сцена из апокрифна хисторије живота Богородичина.[22])
Пада у очи, да је у старом српском живопису апокрифне прича живота Маријина нашла више места него у хришћанској уметности било Истока било Запада. Ако оставимо на страну Св. Софију Кијевску, која може да покаже седам сцена из апокрифнога циклуса живота Богородичина, онда се у монументалној уметности Византије примери за њу налазе само у Дафни код Атине (пет сцена), у двема црквама Мистре (XIV. век) и у т. зв. Кахрие-Џами у Цариграду (почетак XIV. века).[23])

Веома су интересантне фреске XIV. века из цркве св. Николе у Арџешу (Румунија), у којима су илустроване сцене: *Пут Јосифа и Марије у Витлејем, Упис Јосифа и Марије, Мудраци пред Иродом, Ирод се саветује са фарисејима, Молитва*

18) Др. Л. Мирковић и арх. Ж. Татић Марков манастир, 1925.
19) Др. Влад. Р. Петковић Српски Споменици XVI-XVIII. века (Старинар Н. Р. VI. 1-2 стр. 169-171).
20) Ibidem, стр. 179.
21) Ibidem, стр. 189.
22) J. Strzygowski Die Miniaturen des Serbischen Psalters.
23) Т. И. Шмита Кахрие-джами (Извјестија р. а. И. XI. стр. 134.



*Захарије пред палицама просилаца Маријиних и Предавање Марије Јосифу.*[24]) Од оријенталских илустрација овога предмета најчувеније су оне које се налазе у минијатурама »Проповеди Јакова Кокиновафског.« Шесдесет и две композиције ту илуструју поједине епизоде из детињства Богородичина. Ну циклус не доспева ни до рођења Христова.[25]) На западу су чувене фреске Ђота у Падови (Capella della Arena) које у четрнаест композиција илуструју овај циклус.

Врло је значајно, утврдити место, које циклусу из Каленића припада у односу на ове циклусе из Византије, на Истоку и на Западу. *Сан Јосифов и Пут Јосифов с Маријом у Витлејем* налазимо заједно представљене на споменицима, чије је порекло несумњиво оријенталско. Позната Максимијанова катедрала у Равени, која има обиље рељефа изрезаних у слоновој кости, показује једну таблицу, на којој је илустрована горе прва, а доле друга сцена.[26]) Сирско порекло овога уметничкога споменика несумњиво је. На палиоту катедрале у Салерну у низу многобројних рељефа од слонове кости налазе се и ове две сцене, које непосредно једна за другом следују.[27]) Данас се с правом мисли, да је и овај уметнички споменик постао под утицајем оријенталске уметности. Ну фрескама из Каленића најближе стоје мозаици из Кахрие-Џама у Цариграду.[28]) Композиција слике *Сан Јосифов* припада једноме маломе броју слика, у којима анђео горе лебди у ваздуху, док други циклус обухвата слике, у којима анђео стоји поред постеље Јосифа.

*Пут у Витлејем* показује у хришћанској уметности два типа. Један је заступљен на поменутој катедрали Максмијановој. Бременитост Марије нарочито је наглашена и она се, јашући на мазги, десном руком наслања на Јосифа, који иде поред ње. Један анђео води мазгу. Код представе другога типа Марија се више не наслања на Јосифа, већ без ичије помоћи јаши на мазги. Овај тип показује две варијације: или Јосиф иде пред мазгом, а позади мазге слуга носи пакет са стварима, или се Јосиф налази позади Марије, а пред мазгом иде син Јосифов. Ова последња варијација, која је заступљена у Каленићу верна је илустрација текста из апокрифнога јеванђеља Јаковљева. Она се јавља и у једној композицији на поменутоме палиоту из Салерна и на једној таблици од слонове кости из колекције Строганов у Риму[29]) (овде мазгу води анђео, који у десној руци држи крстату палицу). Исти је тип заступљен и на мозаику у Кахрие-Џами и у фрески цркве св. Николе у Арџешу. Између фрески у Каленићу и мозаика у Кахрие-Џами и ове фреске у Арџешу разлике нису велике. Овде син Јосифов не вози мазгу, већ само показује пут, а преко деснога рамена држи тојагу, о којој виси пакет са стварима. Марија десном руком држи узду. И град у позађу има нешто други облик од града на фрески у Каленићу. Оне две жене, што су се упутиле граду, представљене су у Кахрие-Џами на истоме месту, као у Каленићу. Овде су обе жене без нимба, а у Кахрие-Џами предња жена има нимб а сигнирана је као Мајка Божја. Ако се у ориги-

Сл. 72. Лука и Клеопа јављају апостолима о сусрету са Христом. — Marc XVI, 12-13.

24) Curtea domneasca din Arges (Buletinul c. m. i. X-XVI 1917-1923. fig. 282., 289., таблица V. стр. 80).
25) Stornajolo Miniature delle omilie di Giacomo monaco, Roma, 1910.
26) Garrucci Storia dell' arte cristiana Vi, 417.
27) Bertaux L' art dans l' Italie méridional, Paris 1904. таблица XIX.
28) Т. И. Шмита о. с таблица XXXII. Nr. 88.
29) J. Strzygowski Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria стр. 87. слика 64.

налу престава ових двају жена схватила као једна сцена у жанру, онда се уметник из Кале- нића држао оригинала, док је мозаист из Кахрие-Џами ову сцену протумачио као сусрет Марије и Јелисавете, па је сматрао за потребно да предњу жену обележи као Богородицу.

*Упис Јосифа и Марије* представља једну од најређих композиција у хришћан- ској уметности. Наша фреска има аналогије само са једним мозаиком из Кахрие-Џами. Разлике су врло незнатне. У цркви Цариградској царски легат није сигниран. Уместо скиптра држи он ту у својој десној руци свитак. Поред чиновника, који врши упис, представљен је и један у војничком оделу. Војник иза царскога легата држи у левој руци мач. И архитектура у позађу има друкчији облик, а уз то тканина је разапета само лево, а не и у средини. У позађу се види насликано и дрвеће. Ове мале разлике имају се приписати произвољним изменама самих уметника. Уметник из Каленића је знао, да се упис вршио по налогу цара Августа, па је царскога легата у Витлејему помешао са царем у Риму. Он му је стога дао скиптар у руку и обележио га као »ћесар Август.« Сличности између фреске у Каленићу и мозаика и Кахрие-Џамији имају се објаснити заједничким обрасцем. Два уметника раздвојени простором и вре- меном, радећи сасвим независно један од другога, створили су тако два скоро сасвим идентична дела. Случајна неслагања иду само у прилог тврдњи да оба уметника мање више самостално раде према једном истом обрасцу. Да је један био зависан од другога не би се десило, да извесне сцене буду на једноме месту заступљене, а на другоме изостављене. У Каленићу није илустрована сцена *Рођења Христова* а у Кахрие-Џами опет не налази се *Јављање анђела у сну Јосифу* с поруком, да бежи у Египат. Оба су уметника из заједничкога им оригинала узимали, независно један од другога, сцене, које су им се учиниле најподесније.

Да су према једном заједничком обрасцу радили уметници разних народности и разних школа и модификовали га према своме нахођењу, најјасније сведочи фреска из Арџеша, у којој је илустрована иста тема.[30]) Док је аранжман фигура свугде исти и док су фигуре задржале скоро исту позу и исто држање, разлике се оцртавају једино у распореду споредних фигура и у форми архитектуре у позађу.

Док је у Кахрие-Џами *Поклоњење мудраца* долазило као пета сцена по реду после »Уписа Јосифова и Марије« (после »Рођења Христова«, »Мудраци на путу ка Ироду,« »Мудраци пред Иродом,« »Ирод се саветује са књижевницима«), у Каленићу ова сцена непосредно следује сцени »Уписа Јосифа и Марије.«[31]) При илустровању ове сцене уметници су се руководили двема традицијама. Према једној мудраци затекоше Исуса у Јаслима, а према другој Подворење мудраца десило се у кући, а не у штали.[32]) Стжиговски заступа гледиште, да је веза Марије на престолу са Поклоњењем мудраца типично сирска.[33]) Она се даје констатовати на познатим металним ампулама из Монце[34]) и у једној од сирских минијатура јеванђеља из Енмиаодзина.[35]) Нарочито је чувен био мозаик са овом сценом у цркви Рођења Христова у Витлејему.[36]) Фреска из Каленића потпуно припада томе типу.

Нарочито је интересантна фреска у којој је представљено *Бегство у Египат.* Мозаик из Кахрие-Џамије са истом сценом много је оштећен. Лева половина скоро му је сасвим уништена. Једино је сачувана десна половина са представом града (који има сасвим други облик, него град у Каленићу), падања идола и гомиле света, која је изишла у сусрет Светој Породици (персонификације Египта ту нема).

Ова фреска из Каленића представља специјалитет, који својих аналогија на- лази још једино у једној фрески манастира Матејића. И ту Јосиф иде позади са Ису- сом на раменима. И ту Фараон излази да поздрави Свету Породицу. И ту је у позађу и десно насликан град са високи кулама, са чијих се зидова неки идоли стрмоглаве, док други стоје мирно. Ну има много других детаља којих се неће наћи у слици из Каленића. Овде су све личности окренуте Исусу, што показује, да се свечани дочек Фараонов искључиво дугује њему. Ну различности у детаљима показују само, како се уметници нису увек слепо држали обрасца, који су имали пред очима, већ су слободно према њему делали.

А несумњиво је, да су све ове фреске, које илуструју хисторију живота Ма- ријина, рађене по обрасцима наслеђеним из ранијих векова. Уметници познијих векова тражили су најстарије обрасце онако исто као што су се јеванђељски текстови утвр-

30) Curten domneaska din Arges таблица V. стр. 80.
31) Од ове сцене није ништа сачувано.
32) Евсевије и др. према Матеј II, 11.
33) J. Strzygowski Die Miniaturen eines serbischen Psalters стр. 102.
34) Garr o. c. 433 и сл.
35) Byz. Denkmäler I. табл. VI, 1.
36) J. Strzygowski Hell. und koptische Kunst стр. 91-92.



ђивали на основу најстаријих рукописа. Заједничким обрасцима дају се објаснити слич- ности представа у црква, растављених једне од других и простором и временом. Цео циклус мозаика из Кахрие-Џами и фресака из манастира Матејића, у којима се трети- рају исти сиже-и као у Каленићу, показују тако фрапантних сличности са циклусом фресака из Каленића, да се мора мислити на заједничке обрасце. Уметници се нису свугде слепо држали обрасца, који су имали пред очима. Они су, према индивидуалном схватању, уносили по штогод, што се не би нашло у обрасцу, који су копирали. Тако су се уносили у композиције елементи, на којима се оснивају разлике, које се дају констатовати међу представама једнога истога сиже-а.

За фреске из Каленића може се пре свега рећи, да стоје врло блиско прво- битноме обрасцу. Док је у слика из Кахрие-Џами много шта измењено у духу Визан- тијске уметности тога времена, дотле су фреске из Каленића много више сачувале карактер првобитнога обрасца. У сцени *Благовести на бунару* арханђео, који Марији доноси благу вест, насликан је у духу ране уметности хришћанске, како стоји пред Маријом, док је у Кахрие-Џами, у духу Византијске уметности насликан, како лебди у ваздуху. У сцени *Поклоњење мудраца* веома стара црта је, што је и Јосиф насликан поред Марије и што су мудраци насликани један иза другога на извесноме одстојању. *Бегство у Египат* могло би се, исто тако, свести на врло стари образац.

С друге стране је несумњиво, да је образац за овај циклус сцена из живота Богородичина *сирскога* порекла. Легенде о детињству Марије поникле су у Сирији и отуда су пренете врло рано у апокрифна јеванђеља. Падање идола и поздрав Фараона у сцени *Бегство у Египат* изгледају као дословна илустрација стихова једнога сирскога песника.

Из овога се види, да је циклус сцена из живота Маријина у Каленићу за ико- нографске студије од великог значаја. На овим фрескама имају се управо рестаурирати обрасци, који, како изгледа, припадају још раној хришћанској епоси. Нигде на другом месту није тако верно сачуван дух тих првобитних образаца као овде. Уз то би се могао имати један пример више, да је Србија преко својих монаха, обилазећи Визан- тију, могла стојати у директној вези са хришћанским Истоком и његовом уметношћу.

У иконографији осталих слика у цркви не би се могле истаћи неке особене црте. Једино пада јако у очи, што је св. Сава насликан у сакосу и што се међу темама, насликаним овде, налази и једна, која није предвиђена у познатој Ручној Сликарској Књизи монаха Дионисија.[37]) То је она сцена из олтара, у којој је насликано, како Лука и Клеопа, после познатог сусрета са васкрслим Христом у Емаусу, долазе апостолима, да им јаве о свему што су доживели. Представа ове сцене позната је и Западу.[38]) У старом српском живопису она се срета у Грачаници и у Старом Нагоричину. Свакако су српски уметници овога времена могли имати са Западом сада јачих веза него икада пре. У Италији у XV. веку почиње она велика уметност, која је позната под именом уметност Препорођаја, а која обележава зору уметности Новога века. Италија постаје класична земља нове уметности и погледи уметника свих осталих народа у Европи управљени су на њу. Школе XIV. века у Сијени и у Фиренци у суштини Византијске и оријенталске биле су већ навестиле нов покрет који ће доћи. Уметницима са Балкана могла је много више импоновати нова уметност, која се рађала, него ли уметност једне државе на издисају, каква беше Византија. У сваком случају, чувајући традиције старе школе, уметници се нису могли отети дражи новине.

## 3. Анализа стила.

Својим стилским особинама живопис цркве у Каленићу припада потпуно живо- пису XV. века. Пре свега, што се тиче његове технике, он више не представља чист al fresco. Слике су, истина, рађене на свежем малтеру, који је помешан са сламом, али је накнадно рађено и у техници темпера. Боје се скидају, што код правих фресака није никада случај. Па онда се свугде у живопису Каленића осећа, да се он налази под превлашћу оне исте естетике, која је водила руке зографа цркава у Мистри и уметника у Раваници, а која ће нешто доцније водити руку и уметника у Манасији. Са укусом ове епохе потпуно је у складу тежња за декоративном композицијом; за живописним детаљима и живописним контрастима боја. Сликарски елеменат, на супрот пластичноме, преовлађује у живопису исто онако као и у архитектури.

Композиција *Чудотворнога Умножавања хлебова и рибе* подсећа на једну декоративну композицију, у којој уметник зна да унесе безброј живописних појединости: људи воде за руку своје малишане; жене грчевито стискају на прса своју децу;

37) M. Didron Manuel d' iconographie chretiénne Paris 1845.
38) На чувеном палиоту из Салерна Byzantion I. 1924. p. 358.

од апостола, који се прими профијант да руке испружила групе, у подељена гомила, *Рођења Богородичина* истиче се једна у сцени У котарица, пуних теретом под прегибају госпе: Ана је и на породиљној отмене једне живота интимнога из епизода бриљантна пружа кутију са накитом; јој која девојка, је Ту тоалету. своју за забринута постељи са понудама. Ваља се исто тако ту је трећа са махалицом у руци; ту је најзад и сто сетити *Поклоњења мудраца, Бегства у Египат, Уписа Јосифа и Марије, Повратка Мудраца у Вавилон, Свадбе у Кани* и т. д., у којима јасно избија на видело тенденција уметника, да што више детаља унесе у своју композицију; да око гледаоца у свакоме углу нађе по нешто, на чему ће се зауставити и наћи занимања. Уметници нарочито воле да позађа слика оживе компликованим архитектурама. Ту су зидови сложени у најфантастичније комбинације са драперијама, богато извезеним, које су између њих разапете. И док све архитектуре својим фантастичним формама подсећају на слике из Помпеја, дотле ове драперије упућују на Исток, који и данас пружа примере са драперијама разапетим између појединих делова архитектурних.

Тенденције уметника не показују се само у тражењу живописних детаља, већ и у тражењу лепе форме и елегантних линија. Ваља се сетити само елегантне линије, у којој повијају своје главе једно према другоме младожења и невеста у *Свадби у Кани* или оне, у којој се креће тело *Мудраца са Истока*, који галопирају кроз један стеновит пејзаж. Код слика *Мртвога Христа* (у протисису) уметник воли да изнесе пуне форме тела и лица; да избегне патос, који лице развлачи у гримасе и тело подвргава немирним и нервозним покретима. Он предпоставља отмен, тих бол и мирну, хармоничну линију покрета. Његови арханђели *Гаврил и Михаил* имају женско лице, бујну, таласасту косу, која се у безброј увојака спушта по плећима и у коју је у једној елегантној линији уплетена бела трака, чији се крајеви на обе стране слободно лепршају.

У фиксирању пропорција; у третирању нагона и драперије; моделисању форама; у начину представљања ентеријера и позађа живопис цркве у Каленићу креће се у оквиру, који се у Византиској уметности све до XVI. века у главноме, није мењао. Ту ћемо наћи да цело тело у насликаних фигура мери девет висина главе; да је трбух подељен у шест поља; да линије, у којима се крећу набори драперија, имају много покрета и док на једној страни иду у широким вертикалним линијама, дотле су на другој страни те линије изломљене, те изгледа да је ту драперија згужвана. Исто тако ћемо наћи да се жута боја меса моделише зеленкастим потезима боје; да су тонови косе и браде обично кестењасте боје нарочито код младих фигура; да су осенчени: обрве, зенице ока, доњи део чела, почетак носа; да су осветљени: грбина носа и ушне шкољке; да се на горњој усни оцртава сенка носа, а на грлу сенка лица и да су контуре лица у полусенкама. Архитектуре не представљају никада ентеријере. Фигуре, које се налазе унутра у архитектурама, насликане су увек поред архитектура, а никада унутра у њима. Планине личе на мале шаторе на врху заокругљене и хоризонтално одсечене. Ну ипак живопис цркве у Каленићу у свима овим квалитетима уметничким разликује се од живописа XI-XII. века. Свугде се запажа, да он стоји на прекрету између живописа, који му је претходио и онога, који ће доћи. Поједине фигуре насликане су у натприродним пропорцијама (Св. Теодор је 2,25. м. висок). У фиксирању пропорција тела остаје он веран традицији, ну ту ће се наћи као необично омиљен мотив цртања дугачкога врата, који се према потиљку сужава и који није на највештији начин спојен са главом. У третирању нагога остаје веран старој традицији. У слици *Мртвога Христа* из протисиса трбух је подељен у шест поља. Маркирана је..... linea alba абдомена и доња аркада торакса. Маркиран је и пупак, ну мускули трбуха нису баш сасвим беспрекорно фиксирани. Мишићи прсију су заокругљени.

У третирању драперија живопис цркве у Каленићу показује велики напредак. Тако, како химатион код светог Петра (у нартексу) преко плећа пада, око паса се обавија и доле се спушта, за један век доцније ће фра-Бартоломео поново показати Италијанима у представама својих фигура.

Боје се дају у живописним контрастима. Код св. Теодосија (у нартексу) стоји жута боја хитона поред плаве боје нарамника и љубичасте боје химатиона. Код св. Димитрија (у јужној певници) зелена боја хламиде стоји поред жуте боје оклопа, плаве боје појаса и љубичасте боје чакшира и црвене боје ципела.

Коса се схвата али као једна компактна маса (код св. Теодосија) или као скуп компактних увојака са безбој ситних витица (код св. Димитрија).

Свима овим особинама живопис у Каленићу представља уметност српску из првих десетина XV. века.



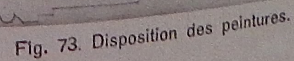


Fig. 73. Disposition des peintures.

# PEINTURE (fig. 73).

La partie la plus intéressante de la peinture de Kalenić est constituée par le cycle des scènes de la Vie de la Vierge. Ces scènes ne sont nulle part mentionnées dans les livres saints reconnus par l' Eglise. Elles sont au contraire inspirées de légendes, très en faveur dans les grandes masses populaires quoique rejetées par l' autorité ecclésiastique. Les themes des Evangiles, les apocryphes étaient tout particulièrement chers aux artistes serbes du Moyen-Age. Déjà, dans l' Eglise de Gradac (XIII. siècle) se déroule sur les murs du narthex le cycle de l' histoire apocriphe de la vie de la Vierge. A Hilandar et à Bela Crkva (Karan), il se trouve dans le naos. Dans l' Eglise de Milutin à Studenica, à Gračanica et dans l' église du Patriarcat à Peć, le cycle commence dans l' autel même. Dans les églises de Nagoričino, de Matejić et de Dečani ce cycle apparaît au prothisis. Sur les murailles de certaines églises serbes se trouve reproduit le cycle des „Acathistes de la Vierge“ où figurent également certaines scènes de l' histoire apocriphe de la vie de la Vierge. Des cycles identiques existent dans les couvents de Matejić et de Marko (du XIV. siècle) près de Skoplje[18]) et dans les églises de l' Annonciation,[19]) de Saint Nicolas[20]) (toutes deux situées au pied du mont Kablar) de Ježevica,[21]) du Saint Archange (à Kučevište XVI-XVII. siècles) etc....

Les miniatures du psautier serbe de Munich reproduisent aussi le cycle des scènes de la biographie apocriphe de la Vierge. Nulle part, soit en Occident, soit en Orient, ces cycles n' ont été reproduits davantage que dans l' ancienne peinture serbe. Tandis que l' Eglise Sainte Sophie de Kiew et l' Eglise Saint Nicolas d' Ardžeš (Roumanie) contiennent chacune sept scènes de ce cycle, Byzance ne peut citer, en ce qui concerne l' illustration de la légende apocriphe de la vie de la Vierge, que Daphni près d' Athène (5 scènes), les deux églises de Mistra (XIV. s.) et les célèbres mosaïques de Kahrié džemi, à Constantinople (déput du XIV. siècle). Les miniatures connues sous le nom de „Sermons du Moine Jacques“ (63 compositions) représentent la contribution de l' Orient à l' illustration de ce cycle. En Occident, les fresques de Giotto à Padoue qui reproduisent le même thème en quatorze compositions, dans la Capella della Arena sont très célèbres.

Le songe de Saint Joseph et le Voyage de Joseph et Marie à Bethléem sont aussi reproduits ensemble sur la fameuse chaire de Maximien, à Ravenne,[26]) et sur le paliote de la cathédrale de Salerne.[27]) Ces deux monuments sont d' origine orientale. Les fresques de Kalenić ont avec les mosaïques de Kahrié džami[28]) une parenté des plus étroites.

Le recensement de Joseph et de Marie est une des compositions les plus rares de l' art chrétien. La ressemblance des fresques de Kalenić et de la mosaïque de Kahrié-džami est très grande; les différences sont insignifiantes et doivent être attribuées à des altérations arbitraires introduites par les artistes eux-mêmes. L' artiste de Kalenić, ayant su que le recensement avait été effectué sur l' ordre de l' empereur Auguste, a confondu le légat impérial de Bethléem avec l' empereur de Rome, et l' a mentionné comme étant „l' empereur Auguste.“

La ressemblance des deux oeuvres s' exlique par l' identité du modèle suivi. Les deux artistes, séparés dans le temps et l' espace, travaillant indépendamment l' un de l' autre, ont ainsi crée deux oeuvres très analogues. Leurs divergences fortuites ne font que confirmer l' opinion que tous deux ont suivi indépendamment le même modèle. Si l' un avait dépendu de l' autre, nous ne verrions pas certaines scènes exister à Kalenić et manquer à Constantinople, ou vice versa. La Nativité du Christ fait défaut à Kalenić, tandis qu' à Constantinople on ne trouve pas la scène de Saint Joseph averti en songe par un Ange de fuir en Egypte. A Constantinople, l' Adoration des Mages est séparée par quatre scènes du Recensement de Joseph et de Marie; à Kalenić cette Adoration suit immédiatement la scène du Recensement.

Particulièrement intéressante est la composition intitulée la Fuite en Egypte: elle représente une spécialité qui ne trouve son analague que dans une fresque unique du couvent de Matejić (XIV siècle).

Il est hors de doute que toutes ces fresques ont été exécutées d' après des modèles hérités des siècles antérieurs. On recherchait habituellement les modèles les plus anciens, tout de même que les plus vieux manuscripts ont servi de base pour confirmer et fixer les textes évangeliques. Les fresques de Kalenić sont très proches du modèle originel primitif. Tandis que les mosaïques de Kahrié-džami contiennent beaucoup de changements dans l' esprit de l' art byzantin du temps, les fresques de Kalenić ont conservé bien davantage le caractère du modèle primitif. Dans la scène de l' Annonciation au puits, l' archange Gabriel est debout à côté



de Marie comme dans les oeuvres datant des premiers siècles du christianisme, tandis qu' à Kahrié-džami il vole en l' air comme dans les reproductions byzantines de ce sujet. L' Adoration des Mages représente Joseph assis à côté de Marie, et les Mages marchant l' un derrière l' autre à une distance déterminée: ce sont des motifs d' une haute antiquité. La Fuite en Egypte peut également se ramener à un modèle très ancien.

Le cycle des scènes de la Vie de la Vierge qui se trouve à Kalenić a été exécuté d' après un modèle dont l' origine orientale (syrienne) n' est pas douteuse.

On pourrait, d' après les fresques de Kalenić, reconstituer des modèles qui appartiennent encore aux premiers temps du christianisme. Nulle part ailleurs n' a été conservé aussi fidèlement qu' ici l' esprit de ces modèles primitifs. Un autre exemple s' offre encore à l' esprit de la thèse suivant laquelle la Serbie a pu, par l' intermédiaire de ses moines, être en relations directes avec l' Orient chrétien et avec l' art de celui-ci, sans passer par Byzance.

Dans l' iconographie des autres compositions de l' église de Kalenić, on ne peut guère distinguer de traits particuliers. Un fait cependant saute aux yeux: c' est que Saint Sava est représenté en saccos et que parmi les thèmes ici traités il s' en trouve un qui n' est pas prévu dans le fameux Guide de la peinture du moine Denys de Furna.[37]) C' est cette scène, qui orne l' autel, dans laquelle Luc et Cleopas, après leur rencontre aves le Christ à Emmaüs, viennent annoncer aux apôtres ce qui leur est arrive, La reproduction de cette scène est connue en Occident (elle figure au fameux paliotte de Salerne). Dans l' ancienne peinture serbe on la trouve aussi à Gračanica et à Nagoričina. L' image de Jésus mort était aussi extraordinairement répandue au XV-siècle en Occident.[17])

Les artistes serbes de cette époque ont certainement pu avoir alors avec l' Occident des relations beaucoup plus intenses que jamais auparavant. C' est le moment où débute en Italie l' art de la Renaissance. L' Italie devient la patrie classique de l' art nouveau. Dans tous les autres pays d' Europe, les regards des artistes sont fixés sur elle. L' art nouveau, qui se créait alors, devait avoir pour les artistes des Balkans beaucoup plus de prestige que celui d' un état à son déclin, comme était Byzance. En tous cas, s' ils conservèrent les traditions de l' ancienne école, les artistes ne purent échapper au charme de la nouveauté.

Par les particularités de son style, la peinture de Kalenić appartient au XV-sicle. Elle ne représente déjà plus un pur al fresco. Les peintures ont été, il est vrai, exécutées sur le mortier frais, mélangé de paille, mais l' artiste les a achevées ensuite suivant la technique de la détrempe. Les couleurs se détachent, ce qui n' est jamais le cas dans les véritables fresques. La peinture de Kalenić se trouve d' ailleurs sous l' influence dominante de cette même esthétique qui a dirigé la main des peintres de Mistra et de Ravanica, et qui un peu plus tard guidera celle des artistes de Manasija. On sent partout une tendance à la composition décorative, aux détails pittoresques et aux contrastes pittoresques des couleurs. Au contraire, de l' élément plastique domine ici, comme en architecture, l' élément pictural.

Telle est la composition décorative de la Multiplication des pains, aux innombrables détails pittoresques: des hommes conduisent par la main leurs petits enfants, des femmes pressent convulsivement leurs nourrissons sur leur sein; la foule, divisée par groupes, tend les mains pour recevoir la nourriture offerte par les apôtres qui se courbent sous le poids des corbeilles pleines. La Nativité de la Vierge repésente un épisode marquant de la vie intime d' une grande dame. Anne reste, jusque sur son lit d' accouchée, soucieuse de sa toilette. Une servante lui apporte discrètement un miroir; une autre lui tend une boîte à bijoux; une troisième tient l' éventail et le peintre n' a pas oublié une table chargée des offrandes. Dans l' Adoration des Mages, la Fuite en Egypte, le Recensement, les Noces de Cana e. t. c., apparaît avec une égale netteté la tendance du peintre, d' introduire dans sa composition le plus de détails possible, afin que l' oeil du spectateur trouve dans chaque coin quelque chose où s' arrêter avec interêt. Les artistes aiment à donner de la vie à leurs fonds au moyen d' architectures compliquées. On recherche aussi les belles formes et les lignes élégantes. Dans les Noces de Cana les fiancés inclinent la tête l' un vers l' autre avec une tendresse pleine de distinction. Dans le Jésus mort ressortent les formes pleines du corps et du visage; l' artiste évite le pathos qui fait se distendre en grimaces les figures et soumet les corps à des mouvements inquiets et nerveux. Il admet une douleur noble, calme et tranquille, des mouvements aux lignes harmonieuses. Les Archanges Gabriel et Michel ont un visage délicat; leur chevelure luxuriante et ondulée se répand sur leur dos en une multitude de boucles; suivant une ligne élégante, un ruban blanc s' y mêle, dont les extrémités flottent librement.

En ce qui concerne la fixation des proportions, la manière de traiter les nus et les draperies, le modelage des fonds, la peinture de Kalenić ne sort pas du cadre où, en Orient, se sent l' art jusqu' au XVI-ou XVII-siècle. Le corps mesure neuf fois la hauteur de la tête; le

ventre est divisé en six régions; les plis des draperies ont des lignes pleines de mouvement. Des traits verts servent à modeler la couleur jaune de la chair; les tons de la chevelure et de la barbe sont châtains (surtout chez les personnages jeunes); l' artiste ombre les sourcils, le haut du nez, la partie inférieuré du front; il éclaire la courbée du nez et les oreilles; l' ombre du nez se dessine sur la lèvre supérieure, celle du visage sur la gorge, et les contours des traits sont dans la pénombre. Les personnages qui se trouvent à l' intérieur des édifices sont toujours représentés à côté de ceux-ci. Les montagnes ressemblent à de petites tentes coniques arrondies et tronquées horizontalement au sommet.

Les personnages sont en général représentés d' une grandeur surhumaine (Saint Théodore à 2 m. 25). L' artiste dessine un cou très allongé, qui s' amincit de plus en plus vers la nuque et se relie à la tête d' une manière qui n' est pas des plus habiles.

Les draperies surtout accusent un grand progrès. Dans le narthex, le manteau de Saint Pierre, tout à fait dans la manière de Fra Bartolomeo (XVI. siècle), tombe sur les épaules, s' enroule à la taille et glisse en longs plis jusqu' à terre.

Les couleurs offrent des contrastes pittoresques. Saint Théodore (dans le narthex), porte une tunique dont la couleur jaune voisine avec le violet du manteau. Chez Saint Dimitri, la couleur verte de la chlamyde se trouve à côté d' une ceinture bleue, de pantalons violets et de souliers rouges.

La chevelure est comprise soit comme une masse compacte (chez Saint Théodore) soit comme un ensemble de boucles compactes, avec une multitude de menues bouclettes (chez Saint Dimitri).

Toutes ces particularités de style font que la peinture de Kalenić représente bien l' art serbe des premières décades du XV. siècle.



# Садржај.

| | Страна |
|---|---|
| Хронологија од Др. Влад. Р. Петковића . . . | 5 |
| Архитектура од арх. Жарка Татића . . . . | 13 |
| Живопис од Др. Влад. Р. Петковића | |
| 1) Иконографија . . . . . . . . | 59 |
| 2) Анализа иконографије . . . . . | 81 |
| 3) Анализа стила . . . . . . . . | 85 |

# Распоред слика.

| | | |
|---|---|---|
| | | СТРАНА |
| 1. | Општи изглед Каленића | 13 |
| 2. | Основа | 15 |
| 3. | Подужни пресек | 16 |
| 4. | Попречни пресек | 17 |
| 5. | Изглед с југа | 18 |
| 6. | Изглед са севера. | 19 |
| 7. | Изглед са севера (рестаурација) | 20 |
| 8. | Изглед са запада | 21 |
| 9. | Изглед са запада (рестаурација) | 22 |
| 10. | Сокл | 23 |
| 11. | Венац-капител | 23 |
| 12. | Венац-банак | 23 |
| 13. | Кордон-венац (средњи) | 23 |
| 14. | Врата у припрати | 24 |
| 15. | Конзоле код врата у припрати | 25 |
| 16. | Двојни прозор на припрати с јужне стране | 26 |
| 17. | Прозор на яприпрати са северне стране | 27 |
| 18. | Двојни прозор на бочном броду са северозапада | 28 |
| 19. | Двојни прозор на бочном броду са југозапада | 29 |
| 20. | Двојни прозор на северној бочној абсиди | 30 |
| 21. | Двојни прозор на јужној бочној абсиди | 31 |
| 22. | Двојни прозор на бочном броду са североистока | 32 |
| 23. | Двојни прозор на бочном броду са југоистока | 33 |
| 24. | Двојни прозор на олтарној абсиди | 34 |
| 25. | Архиволта и розета на северној фасади припрате | 35 |
| 26. | Архиволта и розета на јужној фасади припрате | 36 |
| 27. | Архиволта и розета на бочном броду са северозапада | 37 |
| 28. | Архиволта и розета на бочном бробноду са југозапада | 38 |
| 29. | Архиволта и розета на бочном броду са североистока | 39 |
| 30. | Архиволта и розета на бочном броду са југоистока | 40 |
| 31. | Аркатура северне бочне абсиде | 41 |
| 32. | Аркатура јужне бочне абсиде | 42 |
| 33. | Олтарна абсида | 43 |
| 34. | Прозор за вентилацију протисиса | 44 |
| 35. | Богородица (из »Деисиса«) и апостол Петар | 45 |
| 36. | Св. Јован Претече и апостол Павле | 46 |
| 37. | Св. Антоније | 47 |
| 38. | Св. Арсеније | 47 |
| 39. | Св. Јевтимије и св. Атанасије Атонски | 48 |
| 40. | Св. Теодосије Киновијарх и св. Јефрем Сирски | 49 |
| 41. | Деспот Стеван | 50 |
| 42. | Анђео се јавља Јосифу у сну | 51 |
| 43. | Пут Јосифа и Марије у Витлејем | 52 |
| 44. | Упис Јосифа и Марије | 53 |
| 45. | Поклоњење Мудраца | 54 |
| 46. | Повратак мудраца; Анђео се јавља Јосифу у сну | 55 |
| 47. | Бегство у Египат | 56 |
| 48. | Св. Данил; св. Ананија; св. Азарија; св. Мисаил | 57 |
| 49. | Цар Константин и царица Јелена | 58 |
| 50. | Св. Никола; св. Јован Милостиви | 59 |
| 51. | Христос благосиља пет хлебова и две рибе | 60 |
| 52. | Исцељење кћери Хананејкине | 61 |
| 53. | Св. Симеон Српски | 69 |
| 54. | Св. Сава Српски | 70 |
| 55. | Св. Сава Стратилат | 70 |
| 56 | Св. Јермолај | 71 |
| 57. | Арханђел Михаил | 71 |
| 58. | Св. Ђорђе; св. Димитрије | 72 |
| 59. | Св. Никита; св. Прокопије | 73 |
| 60. | Свадба у Кани | 74 |
| 61. | Пробуђење из мртвих кћери Јаирове | 74 |
| 62. | Непознати светитељи | 75 |
| 63. | Св. Флор; св. Лавр; св. Калист; св. Прокопије; св. Вукол | 75 |
| 64. | Арханђел Гаврил | 76 |
| 65. | Св. Јевстатије; св. Никифор | 77 |
| 66. | Св. Теодор Стратилат; св. Теодор Тирон | 78 |
| 67. | Исцељење губавога; Исцељење двају слепих | 79 |
| 68. | Причешће апостола (фрагменат) | 80 |
| 69. | Причешће апостола (фрагменат) | 81 |
| 70. | Умрли Христос | 81 |
| 71. | Јован и Петар на гробу Христову | 82 |
| 72. | Лука и Клеопа доносе апостолима вест о Христу | 83 |
| 73. | Распоред слика | 87 |

ТАБЛА.

Св. Теодосије Киновиарх . . . . . . . стр. 49.

# Исправке.

На стр. 9. ред 17. одоздо читај: Из године 1843. (а не: 1845.)
„ „ 11. „ 3. одозго читај: répresentée: Bogdan, sa femme Milica et son frère (а не: répresentée: sa femme Milica etc.)
„ „ 11. „ 15. одозго читај: On (а не Où)
„ „ 11. „ 4. одоздо читај: La même année (а не: La même est).
„ „ 13. „ 2. одоздо читај: разради (а не: разреди).
„ „ 14. „ 5. одозго читај: Тај (а не Тад).
„ „ 14. „ 24. одозго читај: површине (а не: површне).
„ „ 14. „ 19. одоздо читај: протисис (а не: протосис).
„ „ 19. „ 1. одоздо читај: изузев (а не: узузев)
„ „ 20. „ 10. одоздо читај: Леснова (а не: Лескова).
„ „ 20. „ 4. одоздо читај: трансепт (а не: транст).
„ „ 23. код сл. 13. читај: Couronne (а не: Courosene).
„ „ 25. ред 16 одоздо читај: чланова (а не: слонова).
„ „ 28 редови 21. и 20 одоздо читај: парапетне (а не: паратетне).
„ „ 32. ред 1. одоздо читај: положени (а не: положни).
„ „ 34. „ 9. одозго читај: лончића (а не ланчића).
„ „ 38. „ 6. и 5. одоздо читај: лончића (а не: ланчића).
„ „ 44 „ 11. озго избаци: (сл. 35).
„ „ 44. „ 25. озго читај: свих српских (а не: свих. Српских).
„ „ 59. „ 3. оздо читај: ратници (а не: расници).
„ „ 61. „ 2. озго читај: лева рука, укривена у један крај (а не: лева рука укривена је у један крај).
„ „ 61. „ 4. оздо читај: **Сиринћ** (а не: **Сирижь**).
„ „ 62. „ 3. озго избаци: табла.
„ „ 63. „ 18 оздо читај: јој (а не: још).
„ „ 64. „ 17. озго читај: супеданеуму (а не: супедансуму).
„ „ 64. „ 14. оздо читај: јасле (а не: јасле[6]).
„ „ 65. „ 18. оздо читај: мазгалама (а не: мазгама).
„ „ 68. „ 17. озго читај: ратници (а не: расници).
„ „ 69 „ 4. озго читај: извезене (а не: увезане).
„ „ 72. „ 3. оздо читај: ратници (а не: расници).
„ „ 72. „ 2. оздо читај: ратника (а не: расника).
„ „ 73. „ 1. озго читај: ратника (а не: расника).
„ „ 76. „ 14. озго читај: ратника (а не: расника).
„ „ 77. „ 2. озго читај: списи (а не: описи).
„ „ 83. „ 6. оздо читај: води (а не: вози).

Остале погрешке моћи ће читалац сâм исправити.